Die Pindarische Ode in der deutschen Poesie des 17. und 18. Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

einer

hohen philosophischen Fakultät

der

Universität Tübingen

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

vorgelegt von

Emil Richard Keppeler

aus Gaildorf

Tübingen

Druck von H. Laupp jr.

1911

Gedruckt mit Genehmigung der philosophischen Fakultät
der Universität Tübingen.

Referent: Prof. Dr. von Fischer.

24. Februar 1911.

Meinen Eltern!

Vorwort.

Vorliegende Arbeit bedeutet einen kleinen Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der metrischen Formen im 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Sie ist auf die Anregung meines verehrten Lehrers Herrn Prof. Dr. von Fischer zurückzuführen, dem ich für das Interesse, das er dem Werden der Arbeit entgegengebracht hat, warmen Dank schulde. Ferner halte ich es für meine Pflicht, den Beamten der Universitätsbibliotheken Tübingen und Göttingen für die Liebenswürdigkeit verbindlichst zu danken, mit der sie mir bei der nicht immer leichten Beschaffung des nötigen Büchermaterials entgegen gekommen sind.

Der Verfasser.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552714_0146

Die Pindarische Ode in der deutschen Poesie des 17. und 18. Jahrhunderts.

I.

Im 15. und 16. Jahrhundert war die deutsche Metrik eine durchaus verwilderte: die Verse wurden nicht prosodisch gemessen, sondern die Silben einfach gezählt. Im 16. Jahrhundert versucht man, dem Geist der deutschen Sprache zum Trotz, die antike Quantität einzuführen, doch ohne Erfolg. Opitz macht dieser Formlosigkeit ein Ende, indem er den Versbau auf feste Regeln und ein strenges rhythmisches Prinzip zurückführt: er führt statt der Silbenmessung den Accent als Grundprinzip ein. So war der deutsche Vers in seinem spracheigentümlichen Charakter aufgedeckt. War damit die Wiedergeburt des deutschen Verses eine vollendete Tatsache, so fehlten doch noch andererseits die poetischen Formen, in denen der wiedergefundene Vers praktisch verwertet werden konnte. Das 15. und 16. Jahrhundert hinterliess keine Erbschaft an Formen, welche dem durch Opitzens Neuerung geweckten Formstreben genug gewesen wäre. So ist es selbstverständlich, dass im 17. Jahrhundert mit der grossen Begeisterung, die jeden auch nur scheinbar beginnenden Literaturaufschwung kennzeichnet, an fremden Formen aufgegriffen wird, was sich nur irgend praktisch verwerten lässt. Sonett, Epigramm, Madrigal usw. werden in die deutsche Literatur eingeführt und kultiviert. Zu der Reihe dieser fremden Formen gehört auch die pindarische Ode.

»Ode« ist in jener Zeit einfach so viel als sangbares Lied, pindarische Ode = Strophe + Antistrophe + Epode. Die einfache Ode hat entsprechend dem Charakter der Sangbarkeit die Einheitlichkeit sämtlicher Strophen zur Voraussetzung, die pindarische Ode die Dreiteiligkeit. Doch darf schon hier darauf hingewiesen werden, dass der Begriff der Sangbarkeit sich nicht durchweg von der pindarischen Ode losgelöst findet. Zesen, der sich ja überall als Experimentator zeigt, hat in »Gekreuzigter Liebesflammen Vorschmack« pg. 48 eine pindarische

Ode mit durchkomponierten Gesetzen. Freilich ist und bleibt dies der erste und einzige Versuch im 17. Jahrhundert, die pindarische Ode in Zusammenhang mit der Musik zu bringen. Opitzens Poetik liegt jedenfalls dieser Gesichtspunkt vollständig fern.

Die oben angeführte Gestalt der pindarischen Ode im Deutschen zeigt auch schon die pindarische Ode, wie sie Ronsard als erster unter den französischen Dichtern schafft (s. Anhang pg. 13 I—XIV). Wekkherlin und Opitz kennen die pindarischen Oden Ronsards sehr gut: ersterer lehnt sich inhaltlich durchaus an Ronsard an, in der Form zweifellos auch, doch ohne dass ein bestimmtes Schema Ronsards ihm als Vorlage gedient hat. Opitz übernimmt in seiner ersten Ode (s. Sch. 7a und 7b) direkt das Schema der X. Ode Ronsards (Anhang pg. 13, X) und inhaltlich seine Ausführungen in Ode I. Strophe II.

Im übrigen jedoch bleiben die Schemata, wie sie Ronsard sich zurecht gelegt hat, im Laufe der Entwicklung der pindarischen Ode durchaus unberücksichtigt. Direkt kopiert hat sie nach Opitz niemand mehr und Versuche in der Richtung, einzelne Schemata auf Ronsardsche zurückzuführen, leiden allzusehr an dem Fehler der Willkürlichkeit: es war bei dem intensiven Formstreben des 17. Jahrhunderts eine gegebene Sache, alle möglichen Variationen pindarischer Odenschemata zu verfertigen.

Der erste Versuch, in der deutschen Literatur pindarische Oden einzuführen, liegt in Georg Rudolf Weckherlins pindarischen Oden vor Augen. Es finden sich deren 4 in der Ausgabe seiner Gedichte von 1618. Weitere drei bringen seine geistlichen und weltlichen Gedichte aus dem Jahr 1648. Diese letzteren sind zwar im Bau der Verse etwas glatter, der jambische oder trochäische Charakter derselben tritt im einzelnen schärfer hervor — zweifellos der Einfluss der Opitzschen Versreform! —, die ganze rhythmische Struktur der Oden jedoch ist in beiden Ausgaben dieselbe und überaus einfach (s. Anhang 1—6).

Alle Strophen und Antistrophen wie auch alle Epoden eines und desselben Gedichtes unter sich haben gleiche metrische Form. Die Verszahl der Strophen und Antistrophen schwankt von 12—16 Zeilen, die der Epoden von 10—14; stets, mit Ausnahme der Ode II pg. 245, hat die Epode weniger Zeilen als Strophe und Antistrophe.

Mag Weckherlins Versen romanische Verstechnik zu Grunde liegen oder mag rein jambischer durch die Gleichheit und Unverbrüchlichkeit der Silbenzahl bedingter Rhythmus vorliegen, Tatsache ist jeden-

falls, dass in 5 von den 6 Oden Weckherlins Strophen und Epoden rhythmisch kontrastieren, d. h. dass der jambischen Tetrapodie der Strophen trochäische Tetrapodien der Epoden gegenüberstehen (s. Sch. 1—4 und 6) und nur eine Ode II pg. 239 (s. Sch. 5) in Strophen und Epoden durchgehenden jambischen Rhythmus zeigt.

War Weckherlin der erste Dichter der pindarischen Oden, so ist Opitz der erste Theoretiker, der sich mit dem Bau derselben beschäftigt. Seine deutsche Poeterei bringt im 7. Kapitel metrische Notizen über die äussere Struktur der pindarischen Oden. Freilich bleibt Opitz durchaus an der Oberfläche. Die Strophe ist frei in der Zahl der Verse und Reime; die Antistrophe hat sich durchaus nach ihr zu richten; die Epode ist wieder ungebunden. Doch darf nicht ausser acht gelassen werden, dass bei Verlängerung der Ode in mehrere Sätze und Epoden die Strophen und Antistrophen unter sich, wie auch die Epoden unter sich zu korrespondieren haben. Es ist ja zur Genüge untersucht, wie sich Opitz in seiner Poetik bis in Einzelheiten auf Ronsard stützt; nicht mehr als billig, dass er einerseits in seinen theoretischen Ausführungen über die Strophenform an Ronsard sich anlehnt, andererseits auch für die erste beigefügte Ode das Schema Ronsard entnimmt (s. Anhang 7a und b und Anhang pg. 13 X). Die Ronsardsche Ode X ist die einzige von allen pindarischen Oden Ronsards, die sich beinahe einwandsfrei in den Strophen mit jambischem, in den Epoden mit trochäischem Rhythmus lesen lässt. Die meisten andern Oden zeigen, nach deutschem Betonungsgesetz skandiert, in Strophen und Epoden trochäischen Rhythmus.

Ist die erste Ode bei Opitz ganz klar Ronsard entnommen, so hat seine zweite Ode ein italienisches Muster zur Grundlage, und zwar ist sie »ex Italico summi viri Abrahami Bibrani« entnommen. Es ist deshalb, wie Vitkowski mit Recht in einer Fussnote betont, in Anbetracht der Tatsache, dass das Orginal verloren ist, nicht zu beurteilen, in wieweit er sich an dieses gehalten, bezw. es variiert hat. Jedenfalls charakterisieren sich beide Schemata Opitzens durch ein arithmetisch-proportioniertes Gefüge, wie beim ersten Blick zu sehen ist, und durch Einfachheit und Uebersichtlichkeit. Diese dokumentiert sich durch das Verhältnis der Zeilenzahl von Sätzen und Epoden 16 : 12 und 12 : 8, sowie durch das Vorherrschen gepaarter Reime.

Was den Rhythmus anbelangt, so verwendet Opitz in Strophen und Antistrophen (s. Schema 7a und b) der ersten Ode Jamben, in den Epoden Trochäen, die 4-hebig durch die ganze Ode hindurchgehen, und schafft so von Anfang an den schon von Weckherlin her

geläufigen künstlichen Gegensatz zwischen Strophen und Epoden. In der zweiten Ode (Sch. 8a und b) stellt er den Trochäen (4-hebig) der Strophen und Antistrophen in den Epoden ein Gemisch von 2- und 3-hebigen Trochäen, vers communs und Alexandrinern entgegen: in dem ersten Quartett umrahmen ein Alexandriner und ein vers commun ein Paar 3-hebiger Trochäen, im zweiten ein Paar 2-hebiger. Nebenbei sei darauf hingewiesen, dass das Reimschema von Strophe und Antistrophe in der zweiten Ode dem Epodenschema der ersten entspricht. Ob das nur Zufall ist, scheint mir sehr fraglich zu sein: denn dieses Schema abba ccddeffe ist ein überaus klares und harmonisches und dürfte dem korrekten Opitz ausnehmend gefallen haben.

Diese beiden Opitzschen Schemata begegnen bei den Dichtern der nächsten Jahrzehnte oft in genauer bis in die Einzelheiten gehender Kopie wieder.

Johann Rist scheint an der von Opitz geschaffenen Form grosses Gefallen gefunden zu haben. Er nimmt in die Musa Teutonica aus dem Jahr 1637 zwei pindarische Oden, eine Begräbnis- und eine Glückwunschode, auf, deren erste, entsprechend dem ernsten Inhalt, die metrische und rhythmische Struktur der zweiten Opitzschen, deren zweite die Form der ersten Opitzschen aufweist. Ebenso hält sich eine Ode im »poetischen Lustgarten« (1638 erschienen) mit der Ueberschrift »Christliche Neujahrsgedanken zu wahrer Aufmunterung des innerlichen Menschen« in jeder Beziehung an das Schema der ersten Opitzschen. Sogar noch im »Teutschen Parnass« (1652) findet sich ein pindarischer »Hirtengesang« auf eine Hochzeit ganz im Stil der ersten Opitzschen Ode verfertigt.

Auch Andreas Tscherning und E. C. Homburg halten sich an Opitz je in einer Ode, der erstere in einem Grabgesang (Frühling, pg. 328 Sch. 28), der zweite in einer Ode derselben Art (Sch. 27), beide in Abhängigkeit von dem Schema der zweiten Opitzschen Ode. Sogar Zesen übernimmt in drei seiner pindarischen Oden (Sch. 19a, 23, und Anhang pg. 30.), die er im deutschen Helicon vom Jahr 1640 mit dem zweiten Teil vom Jahr 1641 aufgenommen hat, den Bau und das ryhthmische und metrische Gefüge der zweiten Opitzschen Ode.

Diesen Dichtern schliessen sich an Andreas Bythner, (Anh. pg. 6), der im geistlichen Lustgarten 1647 in zwei Oden — in einem Neujahrs- und einem Grablied — die zweite Opitzsche Ode kultiviert, Sibylle Schwarz (Sch. 91 = Sch. 7a und 8a) mit einer Bewillkommnungsode nach Art der ersten Opitzschen, Georg Bucheinius 1653 mit einer Trauerode (Sch. 94), David Schirmer mit einer Trauerode in den

poetischen Rautengepüschen aus dem Jahr 1663—64 (Schema 101). Es folgen noch als getreue Nachahmer Opitzens Nicolaus Peucker aus dem Jahr 1672 (s. Sch. 111), dessen eine pindarische Ode, eine Trauerode auf Herrn Paul Brunnemann, eine Kopie der ersten Opitzschen ist und Christoph Kaltenbach (Anh. pg. 7 Ode IX) sowie Daniel Omeis aus dem Jahr 1704 (Sch. 138).

Als Abänderungen gegenüber dem Epodenschema der zweiten Opitzschen Ode (Sch. 8b) kommen kaum in Betracht, wenn Zesen (Sch. 19a) den vers commun des ersten Quartetts durch einen Alexandriner mit klingendem Schluss ersetzt, oder wenn Homburg (Anh. pg. 3) ausserdem den vers commun des zweiten Quartetts in einen Alexandriner mit stumpfem Ausgang entsprechend dem ersten Alexandriner des zweiten Quartetts umändert in einer Zeit, da überhaupt der Alexandriner den vers commun mehr und mehr verdrängt. In derselben Richtung liegen Modifikationen, wie sie eine Epode bei Andreas Tscherning (Sch. 28) aufweist: im zweiten Quartett sind der Alexandriner und der vers commun je mit stumpfem Schluss durch einen Alexandriner und einen vers commun mit klingendem Schluss, die akatalektisch-trochäische Dipodie durch eine katalektisch-trochäische Tripodie ersetzt. Solche kleinen Variationen innerhalb des Epodenschemas der zweiten Opitzschen Ode finden sich noch bei Christoph Kaltenbach (s. Anh. pg. 7 Ode IX), bei Georg Bucheinius (Sch. 94), bei Daniel Omeis (Sch. 138), sowie bei Daniel Georg Morhof (Sch. 117).

In allen den angeführten Fällen handelt es sich prinzipiell um eigentliche, mehr oder weniger durchgeführte Kopien der Opitzschen Strophenform. Man staunt, wenn man sieht, wie weitgehend der Einfluß Opitzens gewesen sein muß, für wie kanonisch die von ihm zufällig aufgestellten zwei Formen nicht nur ihrem Grundtypus nach, sondern auch in ihren Einzelheiten gehalten worden sein müssen. Freilich, Opitzens Ansehen war damals überragend, künstlerische Individualitäten selten, und das Schema der Opitzschen Odenform überaus bequem zu handhaben. Letzterer Gesichtspunkt mag auch den Dichtern nach Schottel und Gryphius sich aufgedrängt haben, wenn sie nicht gerade den Ehrgeiz hatten, etwas Eigentümliches und Originelles zu leisten.

Allein mag es auch lediglich dem persönlichen Einfluss, der literarischen Bedeutung Opitzens zuzuschreiben sein, wenn die Formen seiner pindarischen Oden nachgeahmt wurden, ist auch sein großer Einfluss über Jahrzehnte hinüber nicht zu verkennen, so hat das doch alles nicht verhindern können, dass ganz kurze Zeit nach dem Erscheinen seiner Poeterei, nachdem er der pindarischen Ode ein bestimmtes

Gewand angezogen hatte, eine Reaktion einsetzt, die sich allerdings darauf beschränkt, nur äusserlich am Zeuge der Odenform zu flicken.

Der erste, der in der Reihe dieser Dichter zu nennen wäre, ist Johann Plavius aus Danzig, dessen Trauer- und Treugedichte in Danzig 1630 erschienen. Er hat 5 pindarische Oden verfasst.

In den Schemata (s. Sch. 9—13) seiner Oden ist nichts mehr von der korrekten Vierzahl in Strophen und Epoden zu spüren, nichts von einem bestimmten Verhältnis zwischen der Zeilenzahl der Strophen und derjenigen der Epoden, nichts mehr von der glatten und so einfachen Reimverknüpfung. In allen diesen Punkten ist er bereits viel selbständiger, wenn nicht willkürlicher. Nur einmal, in einer Ode (Sch. 9.) benützt er in Satz und Gegensatz das Schema der zweiten Opitzschen Ode.

Auffallend ist die Fülle seiner gepaarten Reime, welche die Zahl der bei Opitz vorhandenen prozentuell weit übertreffen, und die der rührenden Reime. In der Epode der zweiten Ode begegnet sogar viermal derselbe Reim! Mit der freieren Reimverknüpfung gegenüber Opitz hängt auch der Gebrauch des Schweifreims in der Epode der fünften Ode (Sch. 13) zusammen.

Was das Verhältnis der Verszahl in den Strophen und der in den Epoden anbelangt, so weisen in einer Ode Satz und Nachsatz dieselbe Verszahl auf (12 : 12,) in zwei Oden ist der Satz kürzer als der Nachsatz, in zweien länger. Zum erstenmal begegnen bei Plavius die ungeraden Zeilenzahlen 13 und 11 in Satz und Gegensatz. Man sieht, Plavius' Schemata bieten ein ganz anderes nicht mehr so korrektes Bild wie die von Opitz geschaffenen. Es ist mir sehr fraglich, ob diese veränderten Schemata des Plavius, der Opitz zeitlich doch überaus nahesteht, sein eigenes Produkt sind, umsomehr, als Plavius die pindarischen Oden Opitzens sehr gut kennt. Er beginnt eine seiner Oden:

»O güldne Leyer, süsses Spiel,
welches mir Apollo dieses Leben
zwar zu versüssen hat gegeben« etc.,

aller Wahrscheinlichkeit nach ein Anklang an die erste pindarische Ode Opitzens.

Andererseits hält er sich im Gebrauch des Versmasses ziemlich eng an Opitz: Er benützt in den Sätzen und Gegensätzen durchaus 4-hebige Jamben bezw. und zwar in erster Linie Trochäen; in den Epoden würfelt er Alexandriner und 3-hebige Jamben (Sch. 9) oder 2-hebige

Jamben und vers communs (Sch. 12) zusammen. Einmal baut er eine Epode auch aus lauter Alexandrinern (Sch. 11). Man sieht leicht, der eigentliche Charakter Opitzscher Versmischung wird nicht verändert. Nur in einer Ode (Sch. 12) läßt er jambischen Rhythmus durch die ganze Strophenform durchgehen; in den übrigen wechselt er in Sätzen und Nachsätzen den Rhythmus ganz wie Opitz. Auch in der Zahl der Gesetze imitiert er Opitz: in 4 Oden hat er zwei Gesetze verwendet, in einer Ode drei.

So bringt Plavius vom rhythmischen Standpunkt aus durchaus nichts Neues. Ebensowenig der Breslauer Bibliothekar Christoph Colerus (Anh. p. 2, Sch. 14—18). Von ihm sind mir fünf pindarische Oden zugänglich gewesen, vier aus dem Jahre 1638 und eine aus dem Jahre 1645, zwei Hochzeits- und drei Trauergesänge. Zu erwähnen ist bei ihm eigentlich nur, dass er in zwei Oden in Satz und Gegensatz 3-hebige Jamben verwendet (Sch. 14 und 18) und ferner, dass er Satz und Gegensatz der ersten Ode, die ebenfalls ungerade Verszahl aufweisen (5), mit einem ungereimten Alexandriner schliesst (aabbe). Auffallend ist bei Colerus noch die Kürze von Strophen und Epoden und andererseits die grosse Anzahl der Gesetze, die sich in einem Spielraum von 5—9 bewegen.

Dagegen stehen Sätze und »Ausgänge« im Verhältnis des umgekehrten Rhythmus in allen Oden — die wichtigste Anlehnung an das Opitzsche Odenschema. Im übrigen sind dieselben, was die Verszahl anbelangt, in zwei Oden gleich; in einer Ode ist die Epode länger als die Sätze (8 : 5), in zweien kürzer (6 : 8 und 8 : 10).

Haben die Dichter bis jetzt nur versucht, die äussere Form — Reimstellung, Verszahl in Sätzen und Epoden, Anzahl der Gesetze — abzuändern, so bringt der zweite Teil des deutschen Helicon vom Jahre 1641 Versuche in der Richtung, die Opitzsche traditionelle Versmischung und die rhythmischen Möglichkeiten zu ergänzen bezw. zu erweitern.

Freilich ist Zesen kein kühner Reformator, der mit künstlerischer Selbstverständlichkeit Formen umschaffen würde — er ist im Gegenteil ein äusserst vorsichtiger Mann, der zunächst der Tradition in höflichster Weise seinen Tribut entrichtet. Es ist beinahe spasshaft zu sehen, wie er sich in dem ersten Teil seines deutschen Helicon (A. 1640) nicht bloss in der Paradeode, die er seinen theoretischen Ausführungen beifügt, sondern auch in diesen selbst eng an Opitz anschliesst. Was will es da heissen, wenn er auch in Anlehnung an Scaliger (Poetices libri septem pg. 36, Zeile 8 von u.) eine historische Erklärung der Dreiteiligkeit der Ode aus antikem Götterkult gibt? Was will es dagegen

bedeuten, wenn er seinen puristischen Neigungen zulieb sich mit der Möglichkeit einer Verdeutschung der Begriffe von Strophe, Antistrophe und Epode befasst, nachdem er die Bemerkung vorausgeschickt hat: »weil es sich aber nicht wohl schicken will, können sie nur behalten werden!«

Nur eine Bemerkung scheint darauf hinzudeuten, dass Zesen sich über den Rahmen Opitzscher Auffassung hinaus Gedanken von der pindarischen Strophenform gemacht hat, nämlich die Notiz im Anschluss an die ersten drei Sätze der Paradeode: »Dies wären also die drei Gesätze, so für ein Gesätze gleichsam gerechnet werden«. Es scheint mir das doch darauf hinzuweisen, dass Zesen die Notwendigkeit eines einheitlichen Inhaltes, einer in sich geschlossenen klaren gedanklichen Entwicklung für ein und dasselbe »Gesätz« erkannt hat. Er ist damit zweifellos über den Rahmen der Opitzschen Auffassung hinausgegangen, und wenn auch nur die klare Formulierung einer bis jetzt schon praktisch geübten instinktiven Erkenntnis sein Verdienst wäre.

Auch im zweiten Teil des deutschen Helicon bringt Zesen metrische Kopien der Opitzschen Odenform, wie wir schon früher gesehen haben. Neben diesen jedoch finden sich pindarische Oden, die einigermassen wenigstens den Schluss ziehen lassen, dass Zesen sich der Unfreiheit der bisherigen Odenform bewusst war. Im ersten Buch findet sich eine Ode pg. 25 (Sch. 20) mit durchgehend jambischem Rhythmus, jedoch mit einer leichten Konzession an Opitz: in Satz und Gegensatz gebraucht er das Schema der ersten Opitzschen Ode in Reimstellung und Metrum (4-hebige Jamben). Den Nachsatz dagegen bildet er aus 2-, 4- und 5-hebigen Jamben. Ebenso benützt er in einer Ode pg. 51 (Sch. 21) in Sätzen und Nachsätzen das Reimschema der zweiten Ode bei Opitz, in Satz und Gegensatz auch dasselbe Versmass: 4-hebige Trochäen. Im Nachsatz behält er trochäischen Rhythmus bei und mischt trochäische Octonare, kleine Tetrameter mit antispastischer Bildung und 2- und 3-hebige Trochäen. Einmal bringt er in Satz und Gegensatz auch 4-hebige Trochäen in gepaarter Reimstellung mit 2-hebigen (Sch. 25) und einmal einen 3-hebigen in der Reimstellung: aabbccddefefgg. Der Nachklang dieser Ode (4. Buch pg. 145—149) zeigt eine Mischung von 4-hebigen Daktylen mit 2-hebigen Anapästen in der Reimverknüpfung: aabbccdeedd. Eine Ode mit durchgehend anapästischem Rhythmus (4-hebige Anapäste) bringt das 3. Buch (Sch. 22). Die Reimstellung in Satz und Gegensatz cfr. Sch. 22.

Am weitesten jedoch geht Zesen in einer Ode im 4. Buch pg. 166 (Sch. 24) »darinnen in jeder Strophe der 1., 3. und 7. Vers trochäisch

und wiederum der andere, 4., 5., 6., 8., 9. und 10. jambisch; der Nachklang aber ist von lauter jambischen Versen«. Die jambischen Verse des Nachklangs sind 3- und 4-hebige Jamben, vers communs und Alexandriner.

Alle diese Neuerungen gegenüber Opitz verlieren zwar dadurch an Wert, dass sie sämtlich in Anlehnung an ein Programm, wenn ich so sagen darf, das jedem Buch des zweiten Teils des Helicon vorangestellt ist, sich eingestellt haben. Der Zwang ging von dem entworfenen Programm aus, nicht aber aus der klaren Erkenntnis hervor, dass der steten Beibehaltung der Strophenform, wie sie Opitz geschaffen hatte, etwas künstlerisch Unfreies anhafte.

Das beweisen zur Genüge die Konzessionen, die er in vielen Einzelheiten, wichtigen und unwichtigen, an das Opitzsche Odenschema macht: womöglich immer nur einen Kompromiss schliessen zwischen dem traditionell Ueberlieferten und dem eigenen Gutdünken! Und wo das nicht geht, weil eben noch keine Muster vorhanden sind, mit denen Kombinationen gebildet werden können, ja keine gewagten Spekulationen!

So sind die Neuerungen Zesens mehr oder weniger Experimente, keine klare künstlerische Tat. Es ist deshalb auch kein Wunder, dass sie zunächst beinahe unbeachtet blieben.

Das Verhältnis der Verszahl in Sätzen und Gegensätzen zu der in den Nachsätzen ist in vier Oden 12 : 8, d. h. das Opitzsche der zweiten pindarischen Ode, in einer 16 : 7, in einer 14 : 11, in einer 14 : 14 und in einer andern 10 : 8, also auch hier, wie deutlich sichtbar, das Vorwiegen Opitzschen Beispiels.

Wie schon oben betont, werden die Anfänge einer freieren metrischen Technik, die Zesen geschaffen, kaum aufgegriffen, sind jedenfalls nicht sicher zu verfolgen.

Andreas Tscherning emanzipiert sich zwar in einem Hochzeitslied von den in Satz und Gegensatz üblichen Tetrapodien, indem er jambische Tetrapodien und Tripodien mischt, bildet dann aber die Epode sofort wieder nach dem Schema, das in der Epode der ersten Opitzschen Ode durchgeführt ist (Sch. 29). Und wo der Nachsatz nicht rein Opitzscher Tradition ist, weist er die bekannte Mischung von vers communs, 3-hebigen Trochäen und Alexandrinern (Sch. 28) auf. Hierher gehören auch zwei Traueroden, deren eine aus dem Jahr 1642 stammt, deren andere nicht genau datierbar, jedoch später anzusetzen ist. Beide Oden sind von Simon Dach verfasst. Die letztere zeigt ganz die bei Opitz, zweite Ode, übliche Reimverknüpfung, nur dass

das Opitzsche Schema um vier Zeilen mit der Reimstellung ghgh erweitert ist (Sch. 31). Eine weitere Ode von Theobald Gruner aus dem Jahre 1642 (Sch. 26) zeigt zwar in den Sätzen 3-hebige Jamben und vers communs, in den Nachsätzen dagegen 4-hebige Trochäen. Das Reimschema für Satz und Gegensatz ist aus Opitzens zweiter pindarischer Ode entlehnt.

Auch die 22 pindarischen Oden Schneubers (Sch. 33—44), die 1644 in Strassburg unter seinen Gedichten erschienen, weisen noch keinen Versuch irgend welcher freieren Gestaltung der Strophenform auf. Im Gegenteil, sie sind so korrekt als möglich gebaut. Eigentümlich ist ihm, dass er in 20 Oden von 22 Strophen und Epoden in der Zeilenzahl gleich macht; in den zwei andern nur sind die Epoden kürzer. Die Strophen bewegen sich in einem Spielraum von 8—20, die Epoden von 6—20 Versen. Am häufigsten ist auch bei ihm die korrekte 4-Zahl in Strophen und Epoden. In den Nachklängen haben 18 von den 22 Oden 4-hebige Jamben; nur 4 Oden weisen einen etwas andern Bau auf, doch geht keine prinzipiell über das Epodenschema der zweiten Opitzschen Ode hinaus. Einmal zerstört Schneuber in durchaus willkürlicher Weise den arithmetisch harmonischen Bau dieses Schemas, indem er dem Nachklang die Zeilenzahl 7 gibt und ihn mit zwei trochäischen Tetrapodien schliessen lässt. 21 Oden mit 4-hebigen Trochäen in Satz und Gegensatz entsprechen in 18 Fällen Epoden mit 4-hebigen Jamben. Nur eine Ode hat 4-hebige Trochäen in den Sätzen und entsprechend 4-hebige Jamben im Nachsatz. In diesem hauptsächlichen Punkt hält er sich, wie wir sehen, an Opitz.

Einen gewissen Gegensatz kann man darin erkennen, dass er in keinem einzigen Fall die Reimverknüpfung von Opitz übernimmt. Ausserdem unterscheiden sich die Oden Schneubers von den Opitzschen durch die wechselnde Anzahl der Gesetze. Drei seiner Oden weisen ein Gesetze auf, 7 zwei, 2 drei, 6 vier, 3 fünf und 1 acht.

Eine auffallende Erscheinung in der Reihe der bis jetzt genannten Dichter bildet Andreas Buchholtz mit einer Ode aus dem Jahr 1642 (s. Sch. 30), die in den Sätzen 4-hebige Jamben, in den Nachsätzen 4-hebige Dactylen, letztere in der Reimverknüpfung eines Sonetts aufweist. Es ist möglich, dass hier der direkte Einfluss Zesens sich geltend macht, da dieser ja, wie wir später sehen werden, sich mit der Frage des Sonetts im Zusammenhang mit der pindarischen Ode intensiv beschäftigt hat. Ausserdem hat eine Ode bei Zesen (Sch. 25) einen ähnlichen Bau. Eben diese Ode — ein Weihnachtsgesang — erscheint in den Werken Zesens zweimal, einmal in »deutsches Helicons«

1641 3. Teil pg. 29, sodann in der »gekreuzigter Liebesflammen Vorschmack« 1653 pg. 48 (cfr. o. pg. 2). Diese beiden Momente würden es begreiflich finden lassen, dass Andreas Buchholtz eine weitere zweite Ode (Sch. 92) mit derselben metrischen Struktur versieht wie seine erste.

Alle die bereits aufgeführten Dichter von Plavius herab zu Schneuber charakterisieren sich sämtliche durch ein unklares, unbewusstes Gefühl für die unkünstlerische Enge der pindarischen Odenform, wie sie bisher im Anschluss an Opitz gehandhabt worden war. Sie alle setzen die Axt an, aber eben nur an der Stelle, an dem Punkt, der für die Weiterentwicklung der Strophenform so ausserordentlich unbedeutend ist und war: sie rechnen zuviel, arbeiten mit Zahlen, variieren schüchtern innerhalb der gegebenen Form, ohne über die sanktionierte Auffassung kühn hinwegzuschreiten — sie sind alle Arbeiter im kleinen, aber nichts weniger als künstlerische Individualitäten. Und wo Ansätze scheinbar sich finden, die auf die Loslösung von dem Opitzschen Schematismus hindeuten, da ist es unmöglich, sie in Zusammenhang mit bewusstem künstlerischem Empfinden zu bringen, vielmehr notwendig, sie als Ausfluss programmatisch-technischer Spielereien zu fassen. Der Einfluss Opitzens war eben zu bestimmt und zur Vorsicht mahnend: er sprach zu dem Verstand und zu der Klarheit der Dichter, nicht zu ihrem Empfinden.

Die Schule, die sich von der Schablone befreite, waren die Nürnberger; der Dichter Gryphius. Diesem schweben vielleicht die freieren holländischen Vorbilder vor. Und den Nürnbergern ging der Theoretiker voran: Justus Georgus Schottelius. Seine theoretischen Ausführungen zwar (»ausführliche Arbeit von der deutschen Hauptsprache« 1645 pg. 298) bringen nichts Neues zum Bau und zur Auffassung der Strophenform bei — sie sind durchaus in der Art der auch sonst üblichen Erörterungen über die pindarische Ode gehalten. Allein in der beigefügten Ode (s. Sch. 51) mischt er in den Epoden mit den rasch dahingleitenden daktylischen Massen die hüpfenden anapästischen und die feierlich dahinschreitenden trochäischen. So schafft er einen neuen Typus von ryhthmischem Wechsel, der bis jetzt noch nicht dagewesen war und mit seiner scharf kontrastierenden Wirkung die Perspektive der rhythmischen Möglichkeiten erweiterte. Das war eine Kombination von zweien ihrer Natur nach weit mehr verschiedenen Rhythmen, als es trochäische und jambische sind. Die Ode ist Herzog August gewidmet, »als S.F.G. dero Haupt-Festung bezogen«. Ich setze die beiden

Epoden hierher, — die Ode hat zwei Gesetze, — weil sie für die Entwicklung der Odenform von Interesse sind.

1. Epode.

Nicht blitzende Büchsen, nicht Spitzen der Degen
kunnten dich legen.
Das Sausen und Brausen der Donnerkanonen
musste dein schonen.
Das Tönen und Dröhnen von Kriegesgetümmel
stiege gen Himmel.
Das Gewässer dich umfloss
Wall und Häuser übergoss.
Jedermann doch bei dir sass
Fast im Wasser ohne Nass.
Nichts von diesen zerstürmenden Sachen
Kunt dich zur freudigen Welpenstadt machen.

2. Epode oder Nachklang.

Drum menget Zeitlosen und Rosen zusammen,
Tulipen-Flammen!
Die Nägelein, Lilien, Friedelar schneidet,
Eisenkraut meidet:
Bestreuet das Land und erfreuet die Leute,
Immer und heute!
Kriegeswölke soll verwehen,
Friedensrötin eins aufgehen,
Wachstum, Recht, Gerechtigkeit
Bei uns blühn mit Lust und Freud:
Dieses uns Herzog Augustus soll geben,
Welcher Hochfürstlich und glücklich soll leben!

Es ist freilich meines Erachtens nach sehr fraglich, ob sich Schottel bewusst war, mit dieser Kombination der Rhythmen in der Epode einen Schritt vorwärts zur Befreiung der Ode von Opitzschem Bann getan zu haben. Seine theoretischen Ausführungen bringen jedenfalls durchaus keine Notiz, die berechtigen würde, auf diese Frage in bejahendem oder verneinendem Sinn zu antworten. Und das ist zum mindesten merkwürdig, denn die Dichter des 17. Jahrhunderts pflegen mit ihren Verdiensten um die Literatur nicht hinter dem Berge zu halten, vollends nicht, wenn es sich um neue Erfindungen und Kombinationen in Bezug auf die Form handelt. Man darf eben nie vergessen, dass die Liebhaberei, zu spielen und auf die Jagd nach neuen Formen zu gehen, auch einmal zu einer Kombination führen mag, die in sich eine gewisse innere, künstlerische Berechtigung trägt und entwicklungsgeschichtlich wertvoll wird.

Doch mag dieser neue Typus von Versmischung eine Tat mehr des Zufalls sein als künstlerischen Empfindens, bei der einzigen künstlerischen Individualität des 17. Jahrhunderts jedenfalls, bei Andreas Gryphius sind die wechselnden Rhythmen Erlebnis, aus den leidenschaftlichen Rhythmen seines Innern herausgewachsen mit Notwendigkeit.

Nicht dass er nur Schottel mit seiner Kombination in den Epoden erweitert oder ergänzt hätte, nein! er erstreckt seine reformerische Tätigkeit auf den Bau der Sätze genau so wie auf den der Epoden. Er geht weit über Schottel hinaus.

Die Epode in ihrer metrischen und rhythmischen Struktur war ja von Anfang an freigegeben; Opitz hatte selbst zwei Schemata für die Epoden geschaffen und dadurch indirekt einen Anstoss zu weiterer freierer Ausbildung des Schemas gegeben. Und es ist ausserordentlich verwunderlich, dass bis Gryphius eigentlich kein wirklicher Fortschritt in der metrischen Architektonik der Epode zu merken ist, wenn auch, wie schon oben betont, Ansätze dazu nicht gänzlich fehlen.

Weit weniger ist die Strophe von der Neuerungssucht berührt worden. Und wenn es auch vorgekommen ist, dass in einer Ode z. B. 3- und 5-hebige Jamben (s. Sch. 26) sich zusammengewürfelt finden, so ist das nicht zu vergleichen mit all den rhythmischen Möglichkeiten, die Gryphius in künstlerische Tat und Gestaltung umsetzt.

Andreas Gryphius hat 15 Oden gedichtet und zwar in der Zeit von 1640—50. Auch er kennt die 4-Zahl in Strophen und Epoden nicht mehr: die Verszahl seiner Strophen schwankt zwischen 8 und 18, die der Epoden zwischen 6 und 20. In 11 Oden sind Satz und Gegensatz länger als der Nachsatz, in dreien kürzer. Im allgemeinen laufen die Systeme spitz zu (Sch. 52—65).

Was die Zahl der Gesetze anbetrifft, so hat Gryphius 5 Oden mit einem Gesetze (im ersten Buch 2, im zweiten 2 und im dritten Buch 1), 8 Oden mit je zwei Gesetzen (im ersten Buch 3, im 2. eine und im 3. zwei, ausserdem unter den »Lobgesängen« noch zwei pg. 516 und 521), eine Ode in Buch 3 mit vier Gesetzen und eine Ode aus nur Sätzen und Gegensätzen. Man sieht, die einsätzigen sterben aus.

So frei Gryphius auch mit der Umgestaltung und Erweiterung der Opitzschen Odenschemata verfährt, so schimmern doch auch noch einige Gepflogenheiten der Opitzschen Schule durch; in 12 Oden beträgt die Summe der 3- und 4-hebigen Jamben bezw. Trochäen 50% oder mehr von der Gesamtzahl der Verse, sowohl in den Sätzen wie in den Nachsätzen. Nur eine Ode lässt sich finden, die keine 3- oder 4-hebigen Jamben bezw. Trochäen aufweisst, wenigstens in den Strophen:

es ist die Ode Buch I, pg. 205. Ebenso haben die Oden I, III (pg. 207) nur in der Epode keine 3-, bezw. 4-hebigen Jamben resp. Trochäen. In beiden Fällen sind 2-hebige Jamben an die Stelle getreten.

Sonst setzen sich seine Strophen in der Hauptsache aus Alexandrinern und vers communs zusammen, so gut wie seine Epoden. In einer Ode (II, pg. 231) flicht er in Sätzen und Zusätzen sogar trochäische Octonare in gepaarter Reimstellung ein, so dass das Gemenge von Versen in dieser Ode ein überaus buntes Bild bietet: in den Sätzen drängen sich 4-hebige Jamben, 4-hebige Trochäen, vers communs, Alexandriner und trochäische Octonare, in den Zusätzen 3- und 4-hebige Jamben, vers communs und trochäische Octonare mit antispastischer Bildung. Trochäische Octonare wendet er noch einmal an in der Ode pg. 268: dort setzt sich die Epode aus 4-hebigen Trochäen, zwei kleineren Tetrametern und einem Paar trochäischer Octonare in umarmender Reimstellung zusammen.

Auch das Mittel des rhythmischen Kontrasts von Sätzen und Nachsätzen wendet Gryphius in ein paar Oden an: freilich geht der trochäische Epodeneinsatz nach jambischem Fluss oft sehr rasch wieder in jambischen Rhythmus über (I, 1, 2; III, 1, 4, 6). Rein trochäische Oden hat Gryphius nie gemacht, rein jambische einige Male (Ode I., 3, 6, 10; III, 3). Auf der Höhe seines rhythmischen Entdeckertums jedoch verfasst er keine Oden mehr, die gleichen Rhythmus aufweisen.

Die Formenfülle, die durch die reformerische Tätigkeit des Gryphius in das literarische Leben hereingetragen wurde, mag zunächst etwas Verwirrendes und Ueberraschendes für die Dichter jener Zeit gehabt haben. Sie mögen mit Staunen, vielleicht auch mit einer leichten Entrüstung zugesehen haben, mit welch selbstherrlicher Kühnheit Gryphius die Sätze vor allem, die seit Opitz noch keiner richtig anzutasten gewagt hatte, in neue Formen umgoss. Aber rasch fingen sie an, die metrischen und rhythmischen Künste Gryphius abzulauschen: vielleicht freilich war es nur die Freude am Spiel, das Ergötzen an dem bunten Bild zusammengewürfelter Rhythmen, das sie bewog, wenn auch zunächst nur zögernden Schrittes, doch in den Spuren von Gryphius zu wandeln. Das ist jedenfalls sicher, die komplizierteren metrischen bezw. rhythmischen Formen, die bei den im Laufe der Jahrzehnte auftauchenden Dichtern sich angewandt finden, lassen sich unschwer als unter dem Einfluss von Gryphius entstanden verstehen.

Wir finden jedoch in der Zeit von 1645 bis hinein ins 18. Jahrhundert nicht nur Oden, welche deutlich den Einfluss von Gryphius verraten bezw. nichts oder nur sehr wenig von Anpassung an die von

Opitz geschaffene Form zeigen, sondern auch einerseits solche Oden, die in Anlehnung an Opitz wechselnden Rhythmus in den Strophen und Epoden aufweisen, andererseits solche, die im Gegensatz zu Opitz und man kann sagen auch zu Gryphius streng durchgeführten einheitlichen Rhythmus in den Sätzen und Nachsätzen aufweisen. Ich möchte zunächst auf die Oden zu sprechen kommen, die rein formell betrachtet auf Gryphius hinweisen, d. h. in Sätzen und Nachsätzen durchaus unabhängig die Freiheit des Rhythmus und der rhythmischen Verschlingungen wahren.

In erster Linie sind hier solche Oden zu nennen, welche Daktylen bezw. Anapäste in verschiedenen Mischungen auch mit anderen Versmassen zur Charakterisierung ihrer Sätze bezw. Nachsätze verwenden. An einen direkten Einfluss des Gryphius kann hier natürlich nicht gedacht werden, denn Gryphius hat merkwürdigerweise in seinen pindarischen Oden diese Versmasse nicht verwandt —, wohl aber an einen solchen von Schottel: allerdings mag und wird das unbekümmerte Vorgehen des Gryphius in der Gestaltung seiner Rhythmen auch nicht ohne Eindruck geblieben sein und den Dichtern den Mut eingeflösst haben, selbst ein wenig den Schöpfer neuer Formen zu spielen.

1652 finden wir eine Ode bei Tobias Petermann (Sch. 93) mit 4-hebigen Daktylen und 2-hebigen Anapästen in den Sätzen, 4- und 3-hebigen Trochäen in den Nachsätzen. Sogar Schneuber, der in den pindarischen Oden, welche sich in seiner Gedichtssammlung von 1644 finden, im Prinzip noch so sehr traditionell ist, versteigt sich 1656 (Sch. 50) zu einer Kombination, die in den Sätzen 4-hebige Trochäen, in den Nachsätzen eine Mischung von 4-hebigen Daktylen und 2-hebigen Anapästen zeigt. Michael Kongehl bringt in seiner »Belustigung bei der Unlust«, 1683 erschienen, eine »pindarische Vorstellung«, deren Sätze aus 4- und 2-hebigen Jamben, deren Nachklang aus 4-hebigen Anapästen gebildet ist (Sch. 119).

Sigmund Birken verwendet in einer Ode in Guelfis (Sch. 69) vom Jahr 1669 daktylischen Epodeneinsatz nach trochäischem Fluss der Sätze (4-hebige Trochäen). Ebenso verwertet Christoph Kaltenbach in den Sätzen 4-hebige Daktylen, in den Nachsätzen 4-hebige Jamben (Sch. 76). In einer andern Ode (Sch. 77) stellt er den 4-hebigen Trochäen der Sätze 4-hebige Anapäste in den Nachsätzen gegenüber, in einer weitern Ode (Sch. 80) den 4-hebigen Daktylen der Sätze 4-hebige Jamben in den Nachsätzen und in einer letzten Ode (Sch. 81) einem Gemisch von 4-hebigen Trochäen und 2-, 4- und 5-hebigen Jamben in den Sätzen ein solches von 4-hebigen Daktylen und 2-hebigen Anapästen in den Nachsätzen.

Mit komplizierteren Sätzen, deren Bau deutlich auf Gryphius hinweist, führt sich Georg Neumark ein. Er bringt in den 1667 erschienenen poetischen Tafeln (pg. 221) eine Ode, deren Sätze aus einem Gemisch von Octonaren und 4-hebigen Trochäen bestehen, deren Epode aus 4-hebigen Anapästen und 4-hebigen Trochäen zusammengesetzt ist (Sch. 104). Das Seltsamste in der Richtung solcher Kombinationen leistet sich Christian Gryphius in seinen »poetischen Wäldern«, der, im Bau seiner Sätze und Nachsätze (Sch. 129) deutlich von seinem Vater beeinflusst, einem Gemenge von 3-, 4-, 5- und 6-hebigen Jamben in den Sätzen ein Gemisch von 3-, 4- und 5-hebigen Jamben, 4-hebigen Trochäen und 2-hebigen Anapästen in den Nachsätzen entgegensetzt.

Die Zahl dieser Dichter ergänzen noch Christian Mänling, der in Sätzen 3- und 6-hebige Jamben mit 2-hebigen Anapästen bindet, in den Nachsätzen 2-hebige Anapäste und 6-hebige Jamben (Sch. 135), Magnus Daniel Omeis (Sch. 139), der den Epodeneinsatz durch 4-hebige Daktylen markiert gegenüber dem jambischen Fluss der Sätze (4- und 5-hebige Jamben) und als letzter Georg Neukirch (Sch. 150), der den 4-hebigen Jamben der Sätze 4-hebige Anapäste in den Nachsätzen gegenüberstellt.

Der Reihe der eben angeführten Dichter schliessen sich solche an, die zwar in ihren rhythmischen Kombinationen sich keiner Daktylen und keiner Anapäste bedienen, die aber im Bau ihrer Oden deutlich den direkten Einfluss der rhythmischen Formen des Gryphius erkennen lassen.

Noch sehr einfache Versmischungen zeigen zwei Oden von Rompler von Löwenhalt aus dem Jahr 1647, Sch. 70: 4-hebige Trochäen in Sätzen, 4-hebige Jamben und Trochäen in den Nachsätzen und Sch. 71: 4-hebige Jamben in den Sätzen, 4-hebige Trochäen und Jamben in den Nachsätzen. Ebenso einfach sind die Sätze und Nachsätze einer Ode (Sch. 72) bei Johann Francke gebaut, die beide trochäischen Einsatz, im übrigen eine Mischung von 4- und 6-hebigen Jamben in Sätzen und Nachsätzen haben.

Ein ganz groteskes Bild dagegen bietet der rhythmische Aufbau einer Ode bei Daniel Georg Morhof, die in den »Exempeln der Reimgebäude« pg. 724 (angefügt an seine 1682 erschienene Poetik »Unterricht in der deutschen Sprache und Poesie«) erschienen ist (Sch. 116). Die Sätze setzen sich aus 3- und 4-hebigen Trochäen und 2- und 3-hebigen Jamben zusammen, der Nachsatz aus 3-hebigen Jamben, 4-hebigen Trochäen und eben solchen 7-hebigen mit antispastischer Bildung im vierten Fuss.

Eine weitere pindarische Ode Morhofs findet sich in seinen »deutschen Gedichten« anderer Teil pg. 195 (Sch. 117). Diese zeigt in den Sätzen 4-hebige Jamben und vers communs gemischt, in den Nachsätzen Alexandriner, 3-hebige Jamben, vers communs und 2-hebige Trochäen (cfr. o. pg. 6 und 7).

Der eifrigste Nachahmer der Formen des Gryphius ist A. von Haugwitz, der in seinen »Prodromus Poeticus oder Poetischer Vortrag« aus dem Jahre 1684 6 pindarische Oden aufgenommen hat, die nicht nur metrisch, sondern auch inhaltlich sich an A. Gryphius anlehnen, insofern sie sich auch als Paraphrasen biblischer Textstellen darstellen.

Er mischt beispielsweise in den Sätzen Alexandriner, 3-hebige Jamben, vers communs, trochäische Octonare und 4-hebige Trochäen (Sch. 121) oder 3- und 4-hebige Jamben, vers communs und Alexandriner (Sch. 123) oder 3-hebige Jamben und Alexandriner (Sch. 120). Seine Nachsätze stellen Mischungen dar aus 3- und 4-hebigen Jamben, vers communs, Alexandrinern, trochäischen Octonaren und 4-hebigen Trochäen (Sch. 121) oder aus 4-hebigen Trochäen, Jamben und Alexandrinern (Sch. 123).

In die Reihe dieser Dichter gehört noch Nicolaus Esmarch. Dieser baut seine Sätze aus 3- und 4-hebigen Jamben, vers communs, Alexandrinern und 4-hebigen Trochäen (Sch. 143), seine Nachsätze aus 3- und 4-hebigen Jamben, vers communs und Alexandrinern (Sch. 143) oder aus 2- und 4-hebigen Trochäen und Alexandrinern (Sch. 145).

Freilich es ist nun nicht so, als ob die genannten Dichter in ihren rhythmischen Systemen sich nur an Gryphius gehalten hätten, um den Typus der von ihm gebrauchten Formen möglichst unverfälscht wiederzugeben. Sie haben zum Teil auch andere Oden geschaffen, die viel einfacher in ihrer Struktur sind und nicht viel mit der freien Handhabung der Strophenform durch Gryphius zu tun haben.

Wir finden eine ganze Anzahl von Dichtern, die Strophen und Epoden durch wechselnden Rhythmus charakterisieren und so ihr schlechtes Gewissen wegen der angenommenen Neuerungen versöhnen. Das sind so recht die Kompromissdichter, die nicht frei genug, sich die schöpferische Tätigkeit des Gryphius in ganzer Ausdehnung zu Nutzen zu machen, einen Mittelweg finden, der sich zwischen Opitz und Gryphius hinzieht.

Ein durchgehendes Merkmal der Oden aller dieser Dichter ist ein noch verhältnismässig einfacher Bau der Strophen und ein nicht besonders komplizierter der Epoden. Sie alle wenden in ihren Sätzen noch gerne, ja mit Vorliebe die einfachen 4-hebigen jambischen bezw. trochäischen Masse an, erweitern das metrische Gefüge ein paarmal

durch Einfügung eines vers commun oder Alexandriners, bei trochäischem Bau durch Aufnahme von trochäischen Octonaren und geben den Nachsätzen ein beinahe ebenso einfaches Gepräge.

Den Jamben in den Sätzen entsprechen 4-hebige oder 3- und 4-hebige Trochäen, ein paarmal in Verbindung mit den hauptsächlich von Gryphius her geläufigen trochäischen Octonaren. Vielfach findet sich auch nur trochäischer Epodeneinsatz, der wieder in jambischen Rhythmus überführt.

Umgekehrt entsprechen den Trochäen oder trochäischen Verbindungen in den Sätzen einfache, bald 3- bald 4-hebige Jamben oder Mischungen rein jambischen Charakters: 3- und 4-hebige Jamben, Alexandriner, vers communs oder 1- und 3-hebige Jamben und Alexandriner oder noch einfacher 3-hebige Jamben und Alexandriner. Etliche Male beschränkt sich der rhythmische Kontrast auch auf jambischen Epodeneinsatz mit folgendem trochäischem Rhythmus.

Jamben in den Sätzen, Trochäen in den Nachsätzen, finden sich bei folgenden Dichtern:

Christoph Kaltenbach bringt in den Grabgedichten II. Teil aus dem Jahr 1648 pg. 47 eine Ode, die 4-hebige Jamben in den Strophen, 4-hebige Trochäen in den Epoden zeigt (Sch. 74). In der Sammlung seiner »Deutschen Lieder und Gedichte aus dem Jahr 1683« findet sich pg. 505 eine Ode, deren Strophen auch aus 4-hebigen Jamben zusammengesetzt sind. Die Epode enthält 4-hebige Trochäen und Octonare (Sch. 82). Noch fünf weitere Oden aus dieser Sammlung haben 4-hebige Jamben in den Strophen, 4-hebige Trochäen in den Epoden (Sch. 75, 78, 79, 83, 84). Es folgen Johann Hadewig mit einer Ode »in der kurzen und richtigen Anleitung, wie . . . . ein teutsches Gedichte zierlich und ohne Fehler verfertiget werden« pg. 124 (Sch. 87): 3-hebige Jamben in Sätzen, 4- und 2-hebige Trochäen im Nachsatz,

David Schirmer mit einer Ode in den »poetischen Rautengepüschen« aus dem Jahr 1663 (Sch. 100); 4-hebige Jamben in den Sätzen, 4-hebige Trochäen in den Nachsätzen. Diese Ode zeigt übrigens in den Sätzen das Opitzsche Schema 7 a.

Vers communs und 3-hebige Jamben in den Sätzen, 4-hebige Trochäen in den Nachsätzen finden sich in einer Trauerode von Johannes Lehmann (Sch. 103), 4-hebige Jamben in den Sätzen, 4-hebige Trochäen und 2- und 3-hebige Jamben im Nachsatz in einer Ode von Michael Hannemann aus dem Jahr 1669 (Sch. 108). Auch bei ihm zeigen die Sätze das Sch. 7 a. Eine weitere Ode mit dem einfachen Bau: 4-hebige Jamben in den Sätzen, 4-hebige Trochäen in den Nachsätzen findet sich

in der Gedichtsammlung Balthis pg. 136 (Sch. 113). Mit trochäischem Epodeneinsatz versehen, findet sich eine Ode bei A. v. Haugwitz: Sätze bestehen aus Alexandrinern und 3-hebigen Jamben, die Nachsätze aus trochäischen Octonaren, 4-hebigen Trochäen und Alexandrinern (Sch. 120).

Weitere Oden dieses Charakters begegnen uns bei Franz Paulius (Sch. 134): 3- und 6-hebige Jamben in den Sätzen, 4- und 8-hebige Trochäen in den Nachsätzen, bei Nicolaus Esmarch (Sch. 141): 3-, 4-, 5- und 6-hebige Jamben in den Sätzen, 3-, 4-, 7- und 8-hebige Trochäen in den Nachsätzen, bei Nicolaus Bostel (Sch. 148): 3-, 5- und 6-hebige Jamben in den Sätzen, 8-hebige Trochäen in den Nachsätzen und bei Philipp Heinrich Weissensee (Sch. 153): Alexandriner in den Sätzen, 4-hebige Trochäen in den Nachsätzen.

Viel häufiger jedoch sind die Fälle bezw. Oden, in welchen den Trochäen der Sätze Jamben oder Kombinationen jambischen Charakters in den Nachsätzen gegenüberstehen.

Hier ist zunächst an zwei pindarische Oden von Sigmund Birken (Sch. 67 und 68) zu erinnern, deren eine, ein Lobgedicht, vor Rists poetischem Schauplatz aus dem Jahr 1646 steht, deren zweite, ein Hirtengesang (Trauergesang) aus »Floridans Lieb- und Lob-Andenken« entnommen ist. Diese beiden Oden haben in den Sätzen 4-hebige Trochäen, in den Nachsätzen drängen sich 3- und 4-hebige Jamben, vers communs und Alexandriner oder 3-hebige Jamben und vers communs.

Weitere Oden von dem oben genannten Typus finden sich noch bei Christoph Kaltenbach (Sch. 73): 5-hebige Trochäen in den Sätzen, 5-hebige Jamben in den Nachsätzen, bei Johann Claj (Sch. 85), bei Georg Bucheinius (Sch. 95), bei Joh. H. Hadewig (Sch. 88, 90), bei Knittels (Sch. 114 und 115), bei Konrad Dunckelberg (Sch. 132), bei Franz Paulius (Sch. 133) und bei Gottsched (Sch. 152). Nur jambischer Epodeneinsatz begegnet uns bei Alhardus Moller (Sch. 97) und bei Balthasar Kindermann (Sch. 102; cfr. auch Sch. 8a und 8b)

Neben diesen Oden, die wechselnden Rhythmus in Sätzen und Nachsätzen aufzeigen, ist auch noch auf eine Anzahl solcher aufmerksam zu machen, welche durchgehend jambischen bezw. trochäischen Rhythmus haben. Doch verschwinden den rein jambischen Oden gegenüber die trochäischen beinahe vollständig. Von diesen letzteren habe ich nur vier finden können, eine bei Philipp Harsdörffer, Gesprächspiele VI. Teil, XII. Andachtsgemähle pg. 49 (Sch. 66): 4-hebige Trochäen in den Sätzen, 2- und 4-hebige in den Nachsätzen, eine weitere bei Johann Helwig, die Nymphe Noris pg. 55 (Sch. 86)., eine dritte bei Matthias Schneuber

in der Ausgabe seiner Gedichte von 1656 (Sch. 46) und eine vierte bei Freiherrn v. Abschatz (Sch. 136).

Dagegen finden sich Oden rein jambischen Charakters recht häufig. Im allgemeinen sind die Sätze und Gegensätze überaus einfach gebildet: entweder aus durchgehend 2-, 3- oder 4-hebigen Jamben oder aus Mischungen von 1-, 2-, 3-, 4-, 6-hebigen oder nur 2-, 3-, 4- oder nur 3-, 4-hebigen oder 2-, 3-hebigen Jamben. Wo kühnere Mischungen sich finden — durchgängig erst in späterer Zeit —, treten sie in folgender Form in die Erscheinung: bald 3-, bald 4-hebige Jamben, bald 3- und 4-hebige Jamben gemischt mit vers communs und Alexandrinern oder nur mit Alexandrinern. Ebenso einfach wie die Strophen sind die Epoden gebaut. Am häufigsten ist in der Epode die Versmischung zu treffen: verschiedenhebige Jamben, vers communs und Alexandriner. Daneben begegnen Nachsätze aus nur 3-hebigen Jamben, einmal einer aus nur 4-hebigen; sonst finden sich Mischungen aus 3- und 4-hebigen und 2-, 3- und 4-hebigen Jamben.

Dichter solcher Oden mit durchgehend jambischem Rhythmus sind Georg Bucheinius, dessen »Trostlied« (Sch. 96) in sämtlichen Sätzen 3-hebige Jamben benützt, Johann Hadewig (Sch. 89), Justus Sieber (Sch. 98, 99), Samuel Schelwig (Sch. 109), Georg Morhof (Sch. 117), A. v. Haugwitz (Sch. 124), Christian Roth (Sch. 125, 126, 127), Adolf Frohnius (Sch. 128), Heinrich Mühlpforth (Sch. 130, 131), Freiherr v. Abschatz (Sch. 137), Nicolaus Esmarch (Sch. 140, 142, 143, 144), Nicolaus Bostel (Sch. 146, 147), Georg Neukirch (Sch. 149, 150) und Menantes (Sch. 151).

Wir sehen aus dem bisher Ausgeführten deutlich: der Einfluss des Andreas Gryphius ist durchaus vorhanden und beeinflusst den Formensinn der Dichter nach ihm. Allein noch ist der Einfluss Opitzens nicht beseitigt, und wenn man pindarische Oden macht, so hat man sich zunächst mit ihm abzufinden. Ausserdem ist er der so viel Einfachere, Gryphius der viel Kompliziertere! Warum also nicht die Formen der Technik des Gryphius nur mit äusserster Vorsicht benützen! Tatsächlich machen sich auch die Dichter mit kaum merklichen Ausnahmen die Technik des Gryphius zunächst nur in der Gestaltung einfachster rhythmischer Verwicklungen zu eigen, und es braucht lange, bis es endlich einmal einer wagt, wie A. v. Haugwitz, die Rhythmen des Gryphius zu übernehmen und in eigenen Produktionen anzuwenden. Freilich mit welchem Erfolg und mit welchem künstlerischen Verständnis, ist eine andere Frage!

Die metrische und rhythmische Entwicklung der pindarischen Ode

war mit Gryphius abgeschlossen: der ganze Ausbau derselben nach ihm bleibt innerhalb der von ihm gesteckten Grenzen; keiner der Epigonen schreitet darüber hinaus. Sie alle schaffen höchstens und das selten, Variationen im Rahmen des Gegebenen. Meistens aber sind sie in ihren Urteilen und künstlerischen Taten äusserst konservativ.

Ihre Gesetze bewegen sich in einem Spielraum von 1—8; am meisten halten sie sich jedoch an die von Opitz festgelegte Zahl von 2 und 3 Gesetzen. Selbst die Zeilenzahlen 8, 12 und 16 behalten ihren Vorrang vor den andern und in den weitaus meisten Fällen sind die Epoden kürzer als die Strophen. Auch die Reimstellungen erfahren nur einfache, bald auch äusserst willkürliche Variationen.

So war eigentlich von 1650 ab für das kommende Dichtergeschlecht nicht mehr viel zu tun, jedenfalls was den metrischen Ausbau der Odenform anbetrifft. Kein Wunder deshalb, wenn es sich rasch einer andern Betrachtungsweise der Ode zuwandte und sie durch Kombination mit andern Formen der Dichtung fruchtbar zu machen und durch Anbringung technischer, bei anderen Gattungen gebräuchlicher Spielereien zu verbrämen suchte. Schule gemacht hat glücklicherweise keiner dieser Versuche, die Gattung der pindarischen Ode auf ein anderes Reis zu pfropfen. Allein sie zeigen doch eine gewisse Unruhe und eine gewisse Unzufriedenheit, mit dieser Gattung, so wie sie sich in festgefügter Form aus der Fülle der andern Gattungen hervorhob, nicht recht fertig zu werden. Die äussere, technisch-metrische Form war ja bis zu einem gewissen Grad erfasst worden und nicht schwer zu handhaben; die inneren Möglichkeiten, welche diese Form in Fülle barg, blieben den Epigonen des Gryphius nach wie vor verborgen.

Diese Verquickungsversuche sind auch deshalb interessant, weil sie in dem einen oder andern Fall ein Schlaglicht auf die ganze Auffassung der Ode bei den einzelnen Dichtern werfen.

Bezeichnend ist es, dass wir schon im Jahr 1640, in Zesens deutschem Helicon einen solchen Kombinationsversuch von zwei Dichtungsgattungen zu verzeichnen haben. Damals handelte es sich in der literarischen Welt »um die Erörterung der bisher streitigen Frage, ob in den Sonetten die Meinung sich je und allewege mit dem achten Vers enden oder ob sie sich in folgende sechs letzten Verse erstrecken solle?«

Zesen beschäftigt sich in einem besonderen, ebenso überschriebenen Anhang zu seiner Poetik mit dieser Frage. Er kommt dort pg. 4 zu dem Resultat: »Sintemal, wenn wir das Sonett recht betrachten, so ist es aus zweien vierversichten Gedichten (welche die Franzosen Quatrains nennen) und von einem Sechsversichten (Sixain genannt) zusammen-

gesetzt: wie bei den Franzosen und Italienern aus denen Sonetten zu ersehen, da sich der erste und vierte Vers reimen, der fünfte und achte aber nicht wie jene, sondern haben einen sonderlichen Reim, wider der andern Sonetten Art«. Hier macht Zesen auf die Dreiteiligkeit des Sonetts aufmerksam: auf zwei gleiche Stollen, die Quartette, folgt ein ungleicher, sechszeiliger Abgesang. Diese Architektonik des Sonetts erinnert ihn an die pindarische Ode mit ihrer Dreiteiligkeit: Satz, Gegensatz und Abgesang. Und es ist nun leicht begreiflich, dass er darauf kommt, ein pindarisches Klinggedicht zu entwerfen, ganz in der Art einer pindarischen Ode.

Freilich hätte ihn lediglich die dreiteilige Form der pindarischen Ode kaum auf den Gedanken einer Verschmelzung der beiden Gattungen gebracht, wenn nicht eine Reflexion inhaltlicher Natur ihn darauf geführt hätte. Zesen hat eine klare Anschauung über die Gliederung des Inhalts der pindarischen Oden. Hier endet mit jeder Strophe »die ganze Meinung« und der Abgesang bringt das in den Strophen Gesagte zu einem Abschluss. Nachdem er nun die Dreiteiligkeit des Sonetts der Zusammensetzung des Reimschemas nach entdeckt hatte, was lag ihm da näher, als auch die Dreiteiligkeit des Inhalts im Sonett zum Postulat zu machen? So mag er versucht haben, die Architektonik des Sonetts auf die drei Teile der pindarischen Ode, Satz, Gegensatz und Abgesang, über deren inhaltliche Bedeutung er sich längst klar geworden sein mochte, zurückzuführen. So ist er auch dazu gekommen, Klinggedichte mit dem Bau der pindarischen Ode, mit derselben inhaltlichen Gliederung und mit der Bezeichnung der einzelnen Teile als Satz, Gegensatz und Abgesang, jedoch mit der Reimverknüpfung des Sonetts zu entwerfen.

Mit Vorliebe wird diese Gattung des pindarischen Klinggedichts gepflegt von Georg Neumark (Sch. 105—107). Er hat in seinen poetischen Tafeln vom Jahr 1667 mehrere solcher Gedichte aufgenommen: pg. 78 (Sch. 105) findet sich ein pindarisches Klinggedicht mit Benützung der Umstellung von Neumark zu »Ein Krahm«.

Während Zesen in seinem pindarischen Klinggedicht durchweg Alexandriner benützt, baut Neumark nur die Sätze aus solchen, den Nachsatz dagegen aus dactylischen Dipodien, von denen je zwei zu einer Zeile verbunden sind (Sch. 105).

Ein weiteres pindarisches Klinggedicht auf »Herrn Risten Passionsandachten«, poetische Tafeln pg. 143 § IX, Satz, Gegensatz und Beisatz bestehen durchweg aus Alexandrinern (Sch. 106), die sich »im Ende und in dem Abschnitte« reimen.

Noch zwei andere sind zu erwähnen, ein »pindarisch-Doppelreimendes an den Wohledlen, Vesten und Hochgelahrten H. D. Justus Georg Schottelium« und eines »auf Amoenen Tod«, das erste pg. 246, das letztere pg. 247 (Sch. 107a und 107b).

Das erste besteht aus Octonaren, die auch in den Cäsuren in verschiedener Reimstellung verbunden sind. In dem Absatz wechseln ganze trochäische Octonare mit halben, wobei jedoch gekreuzte Reimstellung vorhanden ist.

Es ist interessant hinsichtlich der ausgeprägten spielerischen Art dieses Repräsentanten des 17. Jahrhunderts, die Bemerkungen hieher zu setzen, die er seinem doppelreimenden Klinggedicht am Schluss anfügt:

»Wenn man darin einen doppelten Nachklang (wie insgemein die pindarischen Gedichte zu haben pflegen, dannenher in den Sonetten vielleicht nicht unfüglich eine Zierlichkeit könnte angebracht werden) haben will, wird die erste mit der achten, und die neunte mit der vierzehnten Zeile zusammengelesen, da überall eine vollkommene Meinung herauskömmt, als stünden die Zeilen gleich untereinander. Im folgenden sind die Zeilen also geordnet, dass die erste mit der vierten, die fünfte mit der achten, die neunte mit der vierzehnten zusammen können zu einem dreifachen Nachklang gelesen werden«. Das folgende ist eben das schon erwähnte »Auf Amoenen Tod«.

Kaum Erwähnung verdient ein pindarisch Ringellied, das in »Balthis oder etlicher an dem Belt weidender Schäfer des Hochlöblichen Pegnesischen Blumenordens Teutscher Gedichte; Drei Teile« enthalten ist. Es ist von Martin Kempe 1676 verfasst und behandelt die Herausgabe »der Preiswürdigen Balthis« in zwei Gesetzen mit beigesetztem Kommentar. Jeder Satz und Gegensatz erhält einen Nachklang, der sich jedesmal aus der ersten Hälfte des ersten Verses des Satzes und aus der letzten Hälfte des letzten Verses des Satzes zusammensetzt: in diesem Fall sind es 4-hebige Jamben. Im ersten Zusatz wird der Nachklang des ersten Gegensatzes als Ganzvers (jambischer Octonar) eingeschoben, im zweiten Zusatz werden die Nachklänge des zweiten Satzes und Gegensatzes je als Ganzverse eingefügt.

Die Sätze sind aus jambischen Octonaren und Septenaren gebildet, die Zusätze aus 4-hebigen Jamben und jambischen Octonaren.

In diesem pindarischen Ringellied haben wir ein eklatantes Beispiel dafür, in welch unmotivierter und verständnisloser Weise der Spieltrieb sich äussert einer im Grund erhabenen Odenform gegenüber, für deren Bedeutung aber im 17. Jahrhundert nicht einmal ein mässiges Verständnis vorhanden war.

Selbst Philipp Harsdörffer, der Aesthetiker der Nürnberger, wird dieser Form der pindarischen Ode nicht gerecht, wenn er glaubt, durch Anwendung der »spanischen Reimart« ihr einen Gefallen zu erweisen. Was er unter dieser versteht, sagt er Gesprächspiele VI. Teil, Andachtsgemähle XII in den Anmerkungen: »Diese pindarische Ode ist nach der spanischen Reimart gesetzt, also dass die Reimwörter in dem Satz, auch mit ganz gleicher Ordnung im Gegensatz verbleiben: in den Nachsatz aber alle mit einkommen, jedoch ohne Ordnung. Man möchte einwenden, Pindarus hätte dergleichen nicht gemacht: ist wahr, weil die Griechen in ihren Versen keine Reime haben, und muss sich hierinnen nach den Sprachen richten, welche sich der Reimgebäude bedienen. Das Gedicht ist gerichtet nach den alten Poeten, von welchen Casaubonus ad Sat I., Pers. f. 35 also schreibt: Hoc Poema instar Dialogi cuiusdam est contextum, etsi personae oppositae non sint, quod saepe invenire est apud Poëtas. Die Personen aber sind ein Maler in dem ersten Satz, der das Liebskind bildend. Im Gegensatz ein Kind, welches den Spiegel vor das Gesicht hält: der Nachsatz ist der Lehrschluss«.

Was uns in erster Linie an den Ausführungen interessiert, sind nicht seine die Anwendung der spanischen Reimart begründenden Sätze, sondern die bedeutsame Bemerkung über den dialogischen Charakter dieser Odenform — Harsdörffers logisch-rhetorische Auffassung derselben.

II.

Die eine Wirkung der Tatsache, dass die pindarische Strophenform nicht weiter entwicklungsfähig schien, nachdem Gryphius an der Arbeit gewesen war, haben wir oben kennen gelernt: einzelne Dichter wenden sich der Aufgabe zu, die Ode mit anderen Gattungen zu kombinieren und ihre technischen Spielereien an ihr zu versuchen, glücklicherweise mit recht nebensächlichem Erfolg.

Die andere Wirkung bezieht sich auf die Poetiken. Die Arbeit dieser an dem Ausbau der metrischen und rhythmischen Gestalt der Odenform war verschwindend klein. Nachdem Gryphius die Hauptarbeit geleistet, wissen sie nichts Besseres zu tun, wenigstens zunächst, als in kühl vornehmer, akademischer Weise die Tradition zu pflegen und mit grosser Selbstverständlichkeit eine mehr oder weniger hölzerne Paradeode anzufügen. Bis 1674 sehen sie ihre Aufgabe darin, in unermüdlicher Weise wiederzukäuen, was Opitz in seiner Poetik an metrischen Notizen über die Struktur der Ode gebracht hatte. Das gilt für alle die Poetiken von Hadewig (1650 bezw. 1660), Moller (1656), Neumark (1667), Pfefferkorn (1669) und noch andere. Und doch hätten

sie alle bereits Material genug gehabt, um daraus ästhetische Gesetze und Prinzipien zu entwickeln. Aber abgesehen von einigen entgleisenden Bemerkungen über die Anregung Zesens, die Bezeichnungen der einzelnen Teile der Ode zu verdeutschen oder einer Notiz von Johann Hadewig in seiner »wohlgegründeten teutschen Verskunst vom Jahr 1660« folgenden Inhalts: »Die Pindarischen können in allen Fällen oder Begebenheiten gebraucht und mit jambischen, trochäischen oder anderen Versen nach Belieben gemachet werden« gleichen alle sonstigen Ausführungen einander wie ein Ei dem andern.

Erst im Jahr 1674 wird bis zu einem gewissen Grad die Wirkung sichtbar, die schon längst hätte eintreten sollen. Der Tübinger Professor der Poesie, Christoph Kaltenbach, gab ein kleines Büchlein heraus mit dem Titel: »Poetice Germanica seu de ratione scribendi carminis Teutonici libri duo cum Dispositionum Carminumque varii argumenti farragine pro exercendo stylo Poetico«. Diese Poetik beschäftigt sich als erste nicht bloss damit, Kunstregeln, äussere Normen aufzustellen bezw. bereits vorhandene wieder zu bringen, sondern gibt Dispositionen zu gewissen poetisch zu behandelnden Themen. So gibt er pg. 125 unter den »Gratulatoria« eine Disposition zu dem Thema: »Herrn Valentin Baumgarten, als er zu Königsberg Magister ward« »in forma Odes Pindaricae«. Das eigentliche Thema gibt ihm jedoch die Umstellung der Buchstaben des Namens an die Hand, die er gibt: »Grünet als ein Baum im Garten«. Ich führe den Entwurf der Disposition hier an:

I. Strophe a circumstantia verni temporis ducatur; mox nempe hortos, inque iis arbores novo frondium, florumque et comarum amictu conspicuos, lustratum iri; cuius rei causa efficiens addatur, sol nimirum, radiis usque fortioribus terram incursurus.

II. Antistrophe obviam Amico, sub ipsum ver, honorum messem indigitet, nequicquam a livore remorandam; cingente jam caput meritum serto laureo.

III. Epodos votum applicet vigoris ac viroris perpetui; ex similitudine arboris, laeto undique, ac pleno flore hortulanum recreantis: quippe vernam quasi eiusmodi, semperque virenten, messem antegressis juventae laboribus deberi.

Die Ode findet sich nach dieser Disposition ausgeführt in der 1683 erschienenen Sammlung seiner »Deutschen Lieder und Gedichte« pg. 505. Eine Notiz, die der Disposition in der Poetik beigefügt ist, und welche auf die Entstehungszeit der Ode ein Licht wirft, lautet: »Scripsi item in prima adolescentia, Regiomonti, Valentino Baumgarten«. Schon die

metrische Struktur der Ode weist allerdings auf eine sehr frühe Entstehungszeit.

Die gegebene Disposition könnte freilich ebensogut einem prosaischen Aufsatz zugrunde gelegt werden, als einer pindarischen Ode.

Schon die Begriffe des Satzes und des Gegensatzes — und das war das primitivste Moment — mussten den Dichter, der sich mit dieser Kunstform abgab, mit psychologischer Notwendigkeit auf den Gedanken führen, den Gegensatz durch etwas dem Satz Entgegengesetztes zu charakterisieren. Wenn aber Satz und Gegensatz einander in dieser inhaltlichen Weise gegenüberstanden, was lag da näher, als dem Zusatz, dem Abgesang, die Rolle der Erfüllung, der Entscheidung, des »Lehrschlusses«, wie ihn Harsdörffer nennt, zuzuweisen!

Richten wir den Blick wieder auf die Poetiken. Tatsächlich scheint Birken, wie aus seiner 1679 herausgekommenen Poetik ersichtlich ist, dieses primitivste Moment der Gegensätzlichkeit der Begriffe auf die Notwendigkeit der Gegensätzlichkeit des Inhalts aufmerksam gemacht zu haben. Er gibt denn auch sofort der von ihm entworfenen Ode die für das Verhältnis des Inhalts der Sätze untereinander zu dem der Nachsätze bedeutsame Notiz mit: »Allhier wird dem Himmelleben« im ersten Satz das irdische Elend-leben im Gegensatz entgegengesetzet und endlich durch den Nachsatz gleichsam ein Ausspruch gemacht; »welches in dieser Lieder-Art die Kunstzier ist«. — Also auch hier wie bei Harsdörffer bereits eine gewisse Betonung des logisch-dialektischen Moments, das dem Inhalt der Gesetze jeweilig das Gepräge gibt! Nur ist bei Harsdörffer die Vorstellung von sprechenden Personen, von welchen das dialektische Moment abfärbt, durchaus rege, während hier der Dichter bereits fertige Sätze — Wahrheiten einander gegenüberstellt und der Dialektik so gewissermassen die Spitze abbricht, damit aber auch zugleich in das Gebiet der Didaktik hinübergleitet: Die Ichfärbung fehlt — das persönliche, leidenschaftliche Moment ist ausgeschaltet — eine gewisse dramatische Kraft geht verloren.

Dass das logische Moment, das als Norm für den Inhalt herausgearbeitet wurde, den Poetiken zur Anbringung ihrer Kenntnis in der Logik hoch willkommen war und von nun an mit Vorliebe erörtert wurde, zeigen zur Genüge die nächsten Poetiken, welche erscheinen —, und weil eben nur die abstrakten logischen Begriffe die Hauptsache geworden waren, so machen alle diese theoretischen Ausführungen den Eindruck logischer Abhandlungen und die beigefügten Paradeoden leiden in entsetzlicher Weise unter ihrer Bestimmung.

Die nächste Poetik, die sich nach Birken mit der Ausarbeitung be-

stimmter Gesetze für den Inhalt befasst, ist von Daniel Georg Morhof aus dem Jahr 1682. Er äussert sich dort in dem Kapitel, das von den pindarischen Oden handelt (pg. 580), über das Problem der Stoffeinteilung folgendermassen: »es sei mit einer solchen Ode bewandt, wie mit einem epicheremate oder syllogismo oratorio, darinnen die Strophe gleichsam eine propositio ist, welche dann mit ihren rationibus amplificieret wird. Antistrophe sei dem Minori zu vergleichen, welcher wiederum amplificiert wird. Der Epodos mache gleichsam die conclusionem. Diese Ordnung könne auch wohl geändert werden, dass Strophe den Minorem, Antistrophe den Majorem machet, wie solches auch in den syllogismis oratoriis geschieht«.

Albrecht Christian Roth nimmt es auf sich, in seiner vollständigen deutschen Poesie eine gewisse ergänzende Kritik an diesen Ausführungen Morhofs zu üben, wie auch die Ansicht Birkens zu streifen. Er sagt Teil I, D III—D IV, Tit. IV § 3: »bei uns Deutschen sind folgende Namen eingeführt, dass die στροφὴ wird genannt der Satz, die ἀντιστροφὴ wird genannt der Gegensatz, welches doch nicht so zu verstehen ist, als wenn in dem Gegensatze allemal das oppositum dessen, was in dem Satze steht, müsse gesetzet werden. Denn das stehet dem Poeten frei: er kann in der ἀντιστροφὴ das oppositum dessen setzen, was er in der στροφὴ gehabt hat oder auch sonst in seiner Materie fortfahren, wie solches das Exempel Pindari, als des Urhebers dieser Gedichte, selbst ausweist«.

Im folgenden führt er nun die schon oben zitierten Bemerkungen Morhofs an und fährt fort: »doch aber hat man weit andere mehr Arten, als die zwo von dem Herrn Morhof angezogene, die er ausser Zweifel nicht ausschliesst. Denn man kann auch, wie schon zuvor erwähnt worden, in der Antistrophe fortfahren, die in der Strophe angefangene Proposition weiter auszuführen entweder durch ihre rationes oder similia oder das oppositum oder man kann in der Strophe eine hypothesin nehmen und in der Antistrophe auf die Thesin hernach gehen; oder man kann sonst unterschiedliche propositiones in der Strophe und Antistrophe ausarbeiten, deren eine entweder aus der andern fliesst oder die sonst ein Absehen aufeinander haben«.

Das Problem der Stoffeinteilung hat bei Birken begonnen, Reflexionen auszulösen und Satz, Gegensatz und Abgesang dem Inhalt nach in ein bestimmtes logisches Verhältnis zu zwängen. Morhof und Roth arbeiten dieses Kapitel aus und suchen den Inhalt durch ein feingewobenes Netz logischer Begriffe scharf zu begrenzen und die

kommenden Poetiken beschränken sich wiederum darauf, zu excerpieren und zu schweigen.

Die rhythmische Lebenskraft dieser Odenform geht zugrunde an mangelnden, künstlerischen Individualitäten, so gut wie die Fülle inhaltlicher Beziehungen und Möglichkeiten. Für das 17. Jahrhundert war und blieb es ein ungelöstes Problem, Form und Inhalt in ausdrucksvolle Beziehung zu setzen.

Doch weisen die Poetiken öfters auf Möglichkeiten in dieser Richtung hin. Sie erörtern in diesem Zusammenhang das Problem der Versmischung. So sagt Titz in seinem Buch »von der Kunst, hochdeutsche Verse zu machen« cap. XV: »an den pedibus sind die Verse ungleich, wenn jambische und trochäische oder andere unterschiedliche Verse zusammengestellt werden .... Es können auch daktylische und anapästische unter sich oder mit andern Versen vermischt werden« und Schottel in seiner Poetik vom Jahr 1645 cap. 22: »Die Oden sind Lieder und Gesänge oder Gedichte, derer Ausstellung, Ordnung, Einrichtung und Verschränkung schlechterdings frei und nach Belieben zu erwähnen ist. Denn es können die Reimschlüsse in 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 und mehr Zeilen bestehen, können auch dieselbe unter sich gemenget, die Kurzlangen, Langkurzen und Gekürztlangen wohlgefällig erwehlet, verkürzet, umgeordnet, bald allein und rein, bald verpaaret und vermenget eingerichtet werden, doch gleichwohl, dass man dem neugierigen Missbrauche nicht zuviel glaube, vielmehr bei den gebräuchlichsten, reinen und von guten Poeten eingenommenen Arten lieber verbleibe; denn nicht die erwählte Reimart, sondern die Kunst in denselben zeigt den Meister«.

Am deutlichsten über dieses ganze Problem und am tiefsten spricht sich Philipp Harsdörffer aus. Er achtet nicht nur sorgfältig auf tadellose Anwendung der Metra. Er sieht da noch ein reicheres Leben: »der kunstrichtige Gebrauch der Wahl und Abwechslung der Reimarten« ist eins der Geheimnisse, welche die »Lieblichkeit des Gedichts« zustande bringen. Er empfiehlt z. B., die Jamben mit Anapästen zu vermischen, »also dass dieser Flüchtigkeit mit jener Langsamkeit gleichsam unterbrochen wird« (Trichter pg. 83). Theoretisch spricht er sich so aus: »Es wird aber das Reimmass verändert, wenn sich der Inhalt ändert, oder dass der Vortrag auf eine gewisse Sache gezogen wird« (Trichter, pg. 13).

Gefühlt haben dieses Problem die Dichter ohne Zweifel, schon ehe ästhetische Diskussionen in den Poetiken sich daran anknüpften. Beinahe alle Dichter pindarischer Oden verwandten in den Strophen und

Antistrophen den trochäischen, feierlichen Rhythmus bei feierlichem Inhalt, den jambischen — daktylischen — anapästischen bei festlichem Charakter des Inhalts. Das gab ihnen schon das rein musikalische Empfinden oder auch nur die natürliche Ueberlegung an die Hand.

Allein man betrachte einmal die Epoden der zweiten Opitzschen pindarischen Ode ihrer rhythmischen Struktur nach: welches willkürliche, weder dem Inhalt nach berechtigte, noch durch Gesichtspunkte der Gliederung bestimmte, rhythmische System: Mag auch so und soviel auf Kosten der Vorlage kommen, die Opitz benutzt hat, von einem einigermassen ausgeprägten rhythmischen Gefühl bezw. Bewusstsein kann hier nicht mehr die Rede sein. Und dieses willkürliche System hat es vermocht, Jahrzehnte hindurch eine gewisse Rolle zu spielen. Schon bei Opitz zeigt sich die Unbehilflichkeit, die eigentlich nur mit wenigen Ausnahmen das ganze Jahrhundert hindurch sich in auffallender Weise dokumentiert, rhythmisch verschieden innerhalb einer und derselben Strophe zu empfinden. Für die Anwendung der einfachen trochäischen und jambischen bezw. daktylischen und anapästischen Rhythmen genügt das ästhetische Verständnis zur Not, um sie einem bestimmten Inhalt gemäss anzuwenden. Darüber hinaus aber geht die Fähigkeit nicht. Und selbst da, wo nur die einfachsten Masse benützt werden, werden sie in nicht gerade besonders künstlerischer Weise verwertet. Man denke an Zesens anapästische Ode (Helicon pg. 89): »Ermahnung zur Fröhlichkeit«. Hier fehlt jede innere Charakterisierung der Jahreszeiten — es ist ein fortwährendes Gehüpfe durch Frühling, Sommer, Herbst und Winter, bis man schliesslich wieder beim Frühling ankommt!

Die Unbeholfenheit im Gebrauch gemischter Rhythmen charakterisiert zur Genüge die pindarische Ode Helicon pg. 166, der vorsichtshalber noch die Bemerkung vorausgeschickt wird, dass der erste, dritte und siebte Vers trochäisch, der zweite, vierte, 5., 6., 8., 9. und 10. jambisch ist, der Nachklang aber aus lauter jambischen Versen besteht. Man lese den ersten Vers und wird stark die rhythmischen Härten empfinden; er lautet:

Wer in seiner Lebenszeit
Nur ist auf Einsamkeit beflissen,
Solcher hasset Freundlichkeit
Und achtet gänzlich nicht, was weise Leute wissen,
Will auch kein weiser Mensche sein:
Verwirft der Schriften hellen Schein,
So ein anders bringen für:
Wanns schon befiehlt der Römer Jupiter,

So muss doch dies, was uns gebeut der Herr,
Den Vorgang haben hier.

Diesem innerlich und äusserlich unmotivierten Wechsel des Rhythmus gegenüber empfindet man die Tat Schottels, der in den Epoden seiner Paradeode den Fluss der Anapäste durch vier 4-hebige Trochäen unterbricht, als eine durchaus vernünftige, und das besagt im 17. Jahrhundert nicht wenig. Jedes Geschehen weiss er, in seiner Gesamtheit erfasst, in ein charakteristisches Gewand zu kleiden.

Allein sie alle, deren schüchterne Versuche in der Herausbildung eines Zusammenhanges zwischen Rhythmus und Inhalt wir eben aufgezeigt haben, sind Anfänger gegenüber Andreas Gryphius. Er hat eben vor diesen Dichtern allen etwas voraus, was den wechselnden Rhythmus innerhalb einer und derselben Strophe als organisch empfinden lässt, die Leidenschaft. Und wenn auch er sich ein paarmal gewisse rhythmische Härten erlaubt, so ist das nicht verwunderlich bei der Fülle seiner rhythmischen Kombinationen. Im allgemeinen aber wird der Uebergang von einem Rhythmus in den andern kaum oder garnicht empfunden. Seine Interjektionen bilden vielfach die Brücke, auf welcher der jambische in den trochäischen Rhythmus oder umgekehrt hinübergleitet. An den Anfang des Verses, der zum erstenmal den neuen Rhythmus zeigt, stellt er mit Vorliebe ein Wort, einen Begriff, der den Accent in einer gewissen Stärke und mit einer gewissen Zeitdauer verlangt und erleichtert so dem rhythmischen Empfinden den Uebergang, die neugeforderte Anpassung.

Man muss diese Verse lesen, mit der Leidenschaft, mit dem oft schmerzlichen Empfinden, das aus ihnen herausspricht, und die dramatisch recitative Wucht, die in ihnen liegt, wird sich offenbaren. Wir können uns diese Verse zum Teil gar nicht anders vorstellen, als von einer dramatischen Sängerin vorgetragen. Liegt doch schon in dem Gegenüberstellen der Versmasse gesangliche Charakterisierung.

Wie Gryphius dem 17. Jahrhundert eine Fülle neuer Formen schenkt, so zeigt er ihm auch den Weg, Form und Inhalt in einen Zusammenhang zu bringen: Das Bindemittel ist die Leidenschaft des Empfindens aus der Tiefe des Innenlebens heraus. Allein niemand war da, der das Erbe hätte übernehmen können: alle die Kommenden bleiben unbedeutende Vasallen, welche ihr Lehen von ihm empfangen und es kärglich umtreiben. Der rhythmische Entdeckertaumel des Gryphius hatte die pindarische Ode auf die Höhe ihrer Entwicklung in der Verschmelzung von Rhythmus und Inhalt geführt. Die Formen blieben — wurden zögernd nur verwertet, aber von einem rhythmischen Gefühl,

das Form und Inhalt mit der Glut der Leidenschaft zusammenschmelzen würde, ist nun nicht mehr die Rede. Gryphius war auch hier der Vollender der pindarischen Ode.

Form und Inhalt bis zu einer gewissen Höhe zu führen im Bunde miteinander, war die Mission des Andreas Gryphius. Freilich: hätte er sich nur an die traditionellen Stoffkreise gehalten, hätte er wie andere vor und nach ihm sich darauf gelegt, Gelegenheitsgedichte im Stil und Sinn Opitzens zu machen und als gewünschter und gesuchter Poet der Tendenz der Zeit sich zu unterwerfen, so ist es fraglich, ob es ihm gelungen wäre, die pindarische Ode von ihrem Bann zu befreien.

Er war der erste, welcher der Ode einen persönlichen Inhalt, eine persönliche Färbung gab. Die Gestalt der Ode, die Dreiteiligkeit, die Möglichkeit, sie auf mehrere Sätze auszudehnen, waren alles Momente, welche die Dichter veranlassen mussten, den Stoff, soweit er persönlicher Natur war, in eine gewisse Länge zu ziehen, was an dichterischer Inspiration fehlte, durch eine Fülle von Worten zu ersetzen: Kurz eine grosse schwatzhafte Breite musste das Resultat sein, das sich aus der Verwertung der pindarischen Strophenform im Dienst persönlicher Beziehungen ergeben musste. Die Fülle der Hochzeits-, vor allem der Traueroden beweisen das zur Genüge, und bezeichnenderweise übersteigt die Zahl der Traueroden die der Hochzeitsoden um ein Beträchtliches. Das ist nicht verwunderlich, denn die Möglichkeiten, zu docieren, Beziehungen herzustellen irgend welcher Natur zwischen dem aktuellen Ereignis und seiner Ursache, sei sie nun rein natürlicher, sei sie zufälliger Gestaltung, zwischen Ereignis und Vorsehung sind in viel grösserer Anzahl vorhanden. Und eine gewisse resignierte und pessimistische Betrachtung der Dinge war der Zeit eigen. Durch alles Tun und Treiben, durch alles Geschehen klang ein theologischer Unterton hindurch, und so waren die Themata religiöser Betrachtungen die sich von selbst ergebenden. Was lag auch näher, als an Tod und Verderben zu denken, was konnte für diese kleinen Dichter, die keine künstlerische Kraft zur Verfügung hatten, welche sie über den Jammer der Zeit hinausgetragen hätte, eine wahrere Empfindung sein, als in unermüdlicher Weise immer wieder das Thema des Enthobenseins von allem irdischen Jammer und Elend als Trostgrund für diese Leidtragenden zu behandeln! Da war es möglich, dass manchmal auch eine persönliche Saite mitschwingen konnte. So ist es verständlich, dass diese Kondolenzprodukte im allgemeinen viel weniger künstlich und forciert erscheinen als die Hochzeitsoden. Der ganze Charakter dieser Kondolenzpoesie ist ja von Waldberg in

seiner Lyrik der Renaissance genügend gezeichnet, aber ich kann es mir doch nicht versagen, als typisches Beispiel für die eine wie für die andere Gattung dieser Gedichte die Trauer- und Treugedichte des Danzigers Plavius heranzuziehen.

Er hat fünf pindarische Oden verfasst, vier Traueroden und eine Hochzeitsode. Die einleitenden Beziehungen, die er für seine Trauergedichte wählt, haben die Unaufdringlichkeit begründeter und natürlicher Reflexion. Seine Gleichnisse sind einfach, herausgegriffen aus alltäglichem Geschehen; und wo er ein antikes Motiv verwendet, tut er es in einfacher und unaufdringlicher Weise: das Leben ist wie ein dem Sturm preisgegebenes Schiff (ein auch sonst oft in dieser Poesie wiederkehrendes Motiv, aber nicht in derselben flüssigen Verwertung), das Mühe hat, all die Klippen, die Unheil drohen, zu umfahren, oder es ist gleich einem zerbrechlichen Glas. Ein anderes Mal stellt er es auch in Parallele mit einer gefahrvollen Reise durch das Land, die bei dem gegenwärtigen Zustande desselben alle möglichen Ausrüstungsgegenstände erfordert, um zum glücklichen Ziele zu führen. Und wo er keine Gleichnisse gebraucht, bleibt er in seinen Trauergedichten doch frei von der Sucht, mit mythologischen Spielereien zu glänzen. Er wendet sich an seine Leier, die seine Freude wie sein Leid getreulich wiedergibt, deren süsses Spiel er preist, wenn ihrer Saiten

»Ergötzlichkeit ein mattes Herz
Erquicken kann, wo Todesschmerz
Und dieses Lebens Bitterkeiten
In deines Sanges Süssigkeiten
Erreichen ihr Zweck und Ziel«.

Nirgends in seinen Trauergedichten gebraucht er mythologische Anspielungen: nur in dem einen Hochzeitsgedicht kann er es sich nicht versagen, antike Reminiscenzen auszugraben, freilich nicht in der sinnlos übertriebenen Weise, wie es später z. B. Christoph Kaltenbach macht. Er beschränkt sich darauf, nur die wohlbekannten Hauptfiguren der antiken Götterwelt zu zitieren: Phoebus, Pluto, Mars und Venus. Er verwendet dort den Gedanken, den wir auch in Oden der späteren Zeit öfters finden, dass des Phoebus Gaben in ihrem Wert denen der anderen Götter vorzuziehen sind.

Ueberhaupt spielen die Beziehungen zur Antike, zur antiken Götterwelt und antiken Ereignissen in den Hochzeitsoden im allgemeinen eine viel grössere Rolle als in den Traueroden. Auch hier sei es mir gestattet, ein Beispiel anzuführen, das eine ziemlich geschickte Ver-

wertung des Streites um den Afpel der Eris zeigt. Es findet sich bei Buchholtz als Hochzeitsgedicht auf die Hochzeit des anhaltischen Fürsten Friedrich. Ausgegangen wird von der Götterhochzeit des Peleus mit Mereus Tochter. Eris ist nicht eingeladen und wirft zur Rache den Apfel unter die Geladenen, welcher der Schönsten gehören soll. Das Resultat ist eifersüchtiger Neid unter den drei Göttinnen Juno, Athene und Venus. Paris wird zum Schiedsrichter erkoren. Nun die Anwendung: in der Braut streiten sich drei Eigenschaften um den Vorrang: »Gräfliche Hoheit — tüchtige Jungfernschaft — Freundlichkeit«. Der Bräutigam ist der Schiedsrichter. Er rückt die Ansprüche der drei Tugenden auf die Braut in die rechte Ordnung:

»Pallas ist schönste gewesen bisher,
Jetzo gebühret der Venus die Ehr!
Juno nach diesen soll schöneste bleiben«.

Es ist das hier eine ganz neue und eigentümliche Ausdeutung des antiken Bildes, die gar nichts mit der Zitierung des gewöhnlichen mythologischen Apparats bei vielen Dichtern jener Zeit zu tun hat.

Neben Hochzeits- und Trauergedichten sind auch eine ganze Anzahl von Glückwünsch-, Bewillkommnungs-, Geburtstags- und Ehrengedichten verfertigt worden. Sie alle sind ganz in dem traditionellen Stile der Gratulationspoesie gehalten, lobhudelnd in allen Tönen und jeden Kleinen zu einem Grossen stempelnd.

Mehr Interesse verdienen die Oden didaktischen Inhalts. Ich halte es für notwendig, hier zu unterscheiden zwischen Oden rein reflexionsmässigen Charakters und solchen mit subjektiv dialektischer Färbung.

Zu ersteren rechne ich Harsdörffers Ode in dem Anhang zu den Gesprächspielen (s. o.) »dass die Lustliebe und Weltgesellschaft für nichts zu halten gegen wahre Treue und Tugendfreundschaft, durch die Eigenschaft des Spiegels gebildet (s. Anh. pg. 49)«. Die fertigen Denkprozesse werden hier zu Trägern verschiedenen Charakters erhoben und setzen sich so ausstaffiert in logisch ruhiger Form auseinander. Ein anderer Dichter solcher Oden ist schon vor Harsdörffer, Matthias Schneuber mit einem »Pindarischen Lied von der notwendigen lob- und nützlichen Rechenkunst« in der Ausgabe seiner Gedichte vom Jahr 1644, die wohl als Geleitswort zu einem Rechenbüchlein gedacht war und in welcher er an Platos kecke Aeusserung anknüpft: »mit dem Rechnen würde auch Vernunft, Kunst und Erfahrenheit hinweggenommen«.

Nach Harsdörffer finden wir diese Gattung bei Samuel Schelwig

vertreten mit einer Ode über den Krieg, bei Knittel mit einer solchen über »Erinnerungen vorigen Standes«, bei Dunckelberg mit einer über den »Wert der Weisheit«, bei Daniel Omeis mit einer Reflexion über die »Gott wohlgefällige Priesterehe«, bei Abschatz mit einer solchen über das Thema »Sterben ist nicht Rosenbrechen«, bei Frohnius mit einer über den Wechsel alles Irdischen: πάντα ῥεῖ.

Subjektiv dialektisches Gepräge tragen dagegen die Psalmparaphrasen oder poetischen Textinterpretationen, wie wir sie zum erstenmal bei A. Gryphius finden und Haugwitz und Christian Gryphius sie nachgeahmt haben. In dieser Gattung ist auch eine Ode von Knittel zu nennen, die zwar keine Textinterpretation enthält, aber eine Auseinandersetzung des Dichters mit sich selbst zum Inhalt hat: sie ist betitelt der »Unglückselige Lastersklave«.

In diese Gattung der didaktischen Poesie können auch die Weihnachtsoden eingerechnet werden, wie wir solche bei Zesen und Buchholtz treffen, zumal wenn, wie bei Buchholtz, das Weihnachtsevangelium als Textvorlage benützt wird, und die Neujahrslieder, wie solche Rist und Bythner entworfen haben.

Auch zu einer Art von Gesellschaftsliedern, ja zu Scherzoden musste die geduldige Form der pindarischen Ode herhalten. Verfasser ersterer Art sind Zesen mit einem Lied, betitelt »Ermahnung zur Fröhlichkeit« und Roth mit einem »Maienlied«, letzteres die Ode, an der Roth praktisch seine Theorie von der logischen Verteilung des Stoffes vorführt.

Scherzoden finden sich bei Christian Weise: »Pindarische Trauerode eines verzweifelten, aber beständigen Verliebten«, bei Kongehl »Pindarische Vorstellung: Unter dem Namen eines Jägers, Fischers und des Liebreizen Cupido« und bei Nicolaus Bostel: »Auf die Hochzeit eines Fleischers«, diese ein überaus geschmackloses Machwerk von derb-zynischem Charakter.

Die höchste Form und zugleich diejenige, welche dem Charakter der pindarischen Ode am meisten gerecht wird, ist unter allen diesen Gattungen die von Gryphius vertretene und geschaffene. Sie hat am ehesten subjektiv-dramatische Färbung. Alle andern Gattungen leiden unter der Bestimmung, als Gelegenheitsgedichte geschaffen worden zu sein, bei denen das eigene subjektive Empfinden zurückgedrängt werden musste, und sind deshalb meistens unerträglich langweilig und vielfach kaum genießbar. Einige Ausnahmen sind ja auch hier zu konstatieren gewesen.

Die ganze Periode, die wir übersehen haben und in der wir die

Entwicklung der pindarischen Ode nach Form und Inhalt verfolgt haben, zeigt in sich wenig Triebkraft und Mark. Eine traurige Wirrnis, eine ungesunde Verschiebung aller ästhetischen und künstlerischen Gesichtspunkte überall.

Die pindarische Ode ist von Anfang an ein Requisit der Poetiken. Dadurch geht etwas ungemein Handwerksmässiges in ihre Erscheinung über. Das System logischer Begriffe, das ihr Wesen zu erschöpfen sucht, ist nur geeignet, eine lebensvolle Entwicklung der Ode aus sich heraus zurückzudrängen.

Freilich der prosaische Charakter dieser Gedichtform, wie er im Laufe ihrer Entwicklung nur ganz selten abgestreift worden ist, ist ebensosehr auf Rechnung der Dichter zu setzen, die eben nicht imstande waren, der Ode über die analysierende Tätigkeit der Poetiken hinaus den warmen Hauch lebensvoller Poesie zu verleihen. Ihre Aufgabe wäre es gewesen, das Gerippe, das die Poetiken freilegten, mit Fleisch und Blut zu umgeben. Allein sie waren eben nicht die Dichter, denen der Born der wahren Poesie in reichlicher Fülle sprudelte: so muten uns ihre lehrhaften und trockenen Produktionen an wie einzelne mühsame Bohrversuche nach frischem, quellendem Wasser.

So ist es kein Wunder, wenn Menantes in seiner Poetik »die allerneueste Art, zur reinen und galanten Poesie zu gelangen« A. 1728 pg. 229 seine theoretischen Ausführungen über die Ode mit der wegwerfenden Bemerkung beginnt: »Die ganze Kunst beruht darinnen: ich mache drei Sätze und Abteilungen etc.«. Es folgen dann die auch sonst üblichen Bemerkungen über den äusseren Bau der Ode. Noch schärfer äussert sich Joh. Georg Neukirch in »den Anfangsgründen zur reinen deutschen Poesie« pg. 878, (im 5. Kapitel galanter Gedichte von Oden VIII) über den Charakter und den Wert der Ode: »Sehr altfränkisch wenn wir den Namen ansehen: denn wir haben solche von dem alten griechischen Poeten Pindar als ihrem Erfinder von undenklichen Jahren her. Diese Ode hat eben nichts sonderliches, so den Leser vergnügen könnte; auch weiss ich eben nicht, ob sie sich gut zur Musik schicken sollte. Doch weil manche Pedanten, so nichts lieben, als was aus dem Altertum kömmt, einen Narren daran gefressen haben, so will eine kurze Nachricht davon erteilen etc.«.

Sogar Gottsched beschäftigt sich noch, wenn auch in durchaus versöhnlicher Weise, in dem »Versuch seiner kritischen Dichtkunst« 1736 pg. 373 mit der pindarischen Ode, allein nur vom Gesichtspunkte ihrer Sangbarkeit aus. Damit ist die Erörterung über die pindarische

Ode in der deutschen Literatur abgeschlossen. Von jetzt ab hört sie auf, in Poetiken eine Rolle zu spielen. Eine neue Aera der Dichtkunst beginnt sich vorzubereiten. Diese begibt sich zwar noch nicht vollständig der Nachahmung fremder Formen, tritt aber mit dichterischer Sicherheit an sie heran und weiss sie mit deutschem Geiste zu durchdringen.

Literaturverzeichnis.

A. Primäre Literatur.

Georg Rudolf Weckherlin, Gedichte, ed. Fischer, Tübingen 1894/95.
Martin Opitz, Buch von der deutschen Poeterei, ed. Witkowski, Leipzig 1888.
Johann Plavius, Trauer- und Treugedichte. Danzig 1630.
Johann, Rist, Musa Teutonica. Hamburg 1634.
— Poetischer Lustgarten. Hamburg 1638.
— Himmlische Lieder, 1642.
— Poetischer Schauplatz, 1646.
— Neuer deutscher Parnass, 1652.
Christoph Colerus, 1. Mitteilungen aus dem Stadtarchiv und der Stadtbibliothek zu Breslau: Christoph Köhler . . . . von Max Hippe, 1902. 2. Einzeldrucke seiner Gedichte aus der Stadtbibliothek von Breslau.
Philipp Zesen, Deutscher Helicon, Wittenberg 1640. — Vermehrt und zum andernmal herausgegeben 1641. Ausgabe 1649 und 1656.
Johann Peter Titz, Zwei Bücher von der Kunst hochdeutsche Verse und Lieder zu machen, 1642.
Andreas Tscherning, Deutscher Gedichte Frühling, 1642.
Johann Matthias Schneuber, Gedichte, erster Teil 1644, zweiter Teil 1656.
Justus Georg Schottelius, Teutsche Vers- oder Reimkunst 1645, außerdem A. 1656 und 1663.
Philipp Harsdörffer, Gesprächspiele VI, 1646.
Sigmund Birken, 1. Floridans Lieb- und Lobandenken seiner selig entseelten Margaris im Pegnitz-Gefilde. 2. Guelfis oder niedersächsischer Lorbeerhain, 1669.
Andreas Bythner, Geistlicher Lustgarten, das ist allerlei Gedichte und Lieder den Gott- und Poesie-Liebenden. Danzig 1647.
Johann Franke, Poetischer Werke ander Buch 1648.
Johann Claj, Ableben Johann Ludwigs, Pfalzgrafen bei Rhein 1649.
Johann Helwig, Die Nymphe Noris in zwei Tageszeiten vorgestellet durch einen Mitgenossen der Pegnitz-Schäfer, 1656.
Johann Heinr. Hadewig, Kurze und richtige Anleitung, wie in unserer deutschen Muttersprache ein teutsches Gedichte könne verfertiget werden. 1650. Auch Ausgabe 1660.
Sibylle Schwarz, Deutsche poetische Gedichte, Danzig 1650.
Andreas Buchholtz, Geistlich-teutsche Poemata in zween Teilen gefasset, 1651.

Tobias Petermann, Auf die sabbathische Seelenlust des edlen Herrn Ristens.
Georg Bucheinius, 1. Klag- und Trauergedicht über das frühzeitige . . . Ableben der . . . . Frauen Elisabeth Rethin '1653. 2. An seiner Ehrnw. Hochw. . . . den Herrn Bürgermeister, anjetzo hochbekümmerten und herzbetrübten Herrn Wittwer.
Alhardus Moller, Tyrocinium Poeseos Teutonicae 1656.
Justus Sieber, Poetisierende Jugend oder allerhand geist- und weltliche Gedichte, 1658.
David Schirmer, Poetische Rautengepüsche: beigefügter Anhang 1663.
Balthasar Kindermann, Das Buch der Redlichen. 1664.
David Schirmer, Marie Euphrosyne Voigtin, Ux. Joh. Georg Butschky . . . . ob. d. 21. Okt. 1664.
Georg Neumark, Poetische Tafeln 1667.
Michael Hannemann, Cath. Maria Vehliess, Ux. Henr. Lercheus, Pastoris . . . . ob. d. 7. Dez. 1669.
Joh. Samuel Schelwig, Entwurf der lehrmässigen Anweisung zur teutschen Tichtkunst, 1679.
Chr. Weise, Der grünen Jugend überflüssige Gedanken, 1671.
Nicolaus Peucker, Mitleiden mit dem . . . . Ehrenfesten Herrn Paul Brunnemann, als er durch Seel. Absterben seiner liebsten Hausfraun in den mühsamen Wittwenstand versetzt ward.
Balthis oder etlicher an dem Belt weidender Schäfer des Hochlöblichen pegnesischen Blumenordens teutscher Gedichte, 3 Teile.
Chr. Knittel, Poetische Sinnenfrüchte 1677.
Daniel Georg Morhof, Unterricht in der deutschen Sprache und Poesie 1682.
Michael Kongehl, Belustigung bei der Unlust aus allerhand geist- und weltlichen Gedichten 1683.
A. von Haugwitz, Prodromus Poeticus oder poetischer Vortrab 1684.
Albrecht Chr. Roth, Vollständige deutsche Poesie in drei Teilen 1688.
Adolf Frohnius, Anweisung zur deutschen Poesie, 1692.
Christian Gryphius, Poetische Wälder, 1698.
Heinrich Mühlpforth, Deutsche Gedichte 1698.
Konrad Dunckelberg, Zur deutschen Prosodie, vierstufichte Lehrbahn. 1703.
Franz Paulius, Poetische Erstlinge oder allerhand geist- und weltliche teutsche Gedichte, 1703.
Joh. Chr. Männling, Der europäische Helicon oder Musenberg, 1704.
Hans Assmann, Freiherrn von Abschatz, 1. Himmelsschlüssel oder geistliche Gedichte 1704. 2. Glückwünschungen an gekrönte Häupter.
Magnus Daniel Omeis, 1. Gründliche Anleitung zur teutschen accuraten Reim- und Dichtkunst 1704. 2. Geistliche Gedicht- und Liederblumen 1706.
Nicolaus Esmarch, Helicon 1707.
Nicolaus Bostel, Poetische Nebenwerke, 1708.
Menantes, Die allerneueste Art zur reinen und galanten Poesie zu gelangen. A. 1728.
Joh. Georg Neukirch, Anfangsgründe zur reinen deutschen Poesie, 1724.
Gottsched, Versuch einer kritischen Dichtkunst, 1736.
Andreas Gryphius, ed. H. Palm, Tübingen 1884.
Simon Dach, ed. H. Oesterley, 1876.

B. Sekundäre Literatur.

J. Minor, Neuhochdeutsche Metrik, 1902.
Borinski, Poetik der Renaissance, 1886.
v. Manheimer, Die Lyrik des Andreas Gryphius.
R. Beckherrn, M. Opitz, P. Ronsard und D. Heinsius.
Lemcke, Geschichte der neuhochdeutschen Literatur seit Opitz.
v. Waldberg, Die Lyrik der Renaissance.

III. Anhang.

Zusammenstellung der Schemata der behandelten Pindarischen Oden.

Georg Rudolf Weckherlins Gedichte.

I p. 99	Strophen: abba cddc eeff ghgh	1) ⏑4 × a | ⏑4b | ⏑4c | ⏑4 × d | ⏑4 × e | ⏑4f | ⏑4 × g | ⏑4h
	Epoden: abba ccddefefgg	4 × a | 4b | 4c | 4e | 4 × f | 4g
I p. 108	Strophen: abab cddc efefe	2) ⏑4 a | ⏑4 × b | ⏑4 c | ⏑4 × d | ⏑4 × e | ⏑4f
	Epoden: abab cc de ded	4a | 4 × b | 4c | 4 × d | 4e
I p. 130	Strophen: abab cdcd eeff	3) ⏑4a | ⏑4 × b | ⏑4c | ⏑4 × d | ⏑4e | ⏑4 × f
	Epoden: abba cddc ee	4a | 4 × b | 4 × c | 4d | 4 × e
I p. 137	Strophen: abba cd cd efef	4) ⏑4a | ⏑4 × b | ⏑4c | ⏑4 × d | ⏑4e | ⏑4 × f
	Epoden: abab cc deed	4a | 4 × b | 4c | 4 × d | 4e
II p. 239	Strophen: aab ccb dde ffe gh gh	5) ⏑4a | ⏑4 × b | ⏑4c | ⏑4d | ⏑4 × e | ⏑4f | ⏑4g | ⏑4 × h
	Epoden: abba cdcd effe	⏑4a | ⏑4 × b | ⏑6a | ⏑6 × c | ⏑4d | ⏑4 × c | ⏑4 × e | ⏑4f | ⏑6f | ⏑6 × e
II p. 245	Strophen: abab cddc effe	6) ⏑4a | ⏑4 × b | ⏑4c | ⏑4 × d | ⏑4 × e | ⏑4f
	Epoden: ab ab cddc effe	4a | 4 × b | 4c | 4d | 4 × e | 4f

Martin Opitz, Deutsche Poeterei.

p. 193 f.	Strophen: aa bb cddc eeff gh hg	7a) ⏑4a | ⏑4b | ⏑4 × c | ⏑4d | ⏑4e | ⏑4 × f | ⏑4g | ⏑4 × h
	Epoden: abba ccdd effe	7b) 4 × a | 4b | 4c | 4 × d | 4e | 4 × f
p. 197	Strophen: abba cc dd effe	8a) 4 × a | 4b | 4c | 4 × d | 4e | 4 × f
	Epoden: abba cddc	8a) ⏑6 × a | 3b | ⏑5 × a | ⏑6c | 2 × d | ⏑5c

Johann Plavius, Trau und Treugedichte.

a III-b	Strophen: abba cc dd effe	9) 4 × a | 4b | 4c | 4 × d | 4e | 4 × f s. Schema 8a

Epoden: ab ab cdd effec ⏑6 × a | ⏑6b | ⏑6c | ⏑3d | ⏑3e | 3f

Strophen: aaa b ccc b 10) 4 × a | 4 × b | 4 × c
Epoden: aaa ba bccdd ⏑5a | ⏑3a | ⏑3b | ⏑6 × c | ⏑6 × d

b III Strophen: abba 11) 4 × a | 4b
Epoden: aa bb cc dd ⏑6a | ⏑6 × b | ⏑6c | ⏑6d

b III Strophen: abba a cc dd ee ff 12) ⏑4a | ⏑4 × b | ⏑4 × c | ⏑4d | ⏑4 × e | ⏑4f
Epoden: abb aac ⏑5 × a | ⏑5b | ⏑2 × c

Treugedichte

p. 78 Strophen: abba cc a ddee 13) 4 × a | 4b | 4c | 4d | 4 × e
Epoden: a ab cc b ⏑4a | ⏑4 × b | ⏑4c

Johann Rist 1) Musa Teutonica 1637

Blatt

H III Strophen: abba c c d d e ff e } s. Schema 8a und 8b
Epoden: abba cddc }

J III s. Schema 7a und b s. Schema 7a und 7b

2) Poetischer Lustgarten 1638

Blatt T Strophen: aa bb cdd c ee ff g h hg s. Schema 7
Epoden: abba cc dddff e

3) Teutscher Parnass 1652

p. 397 s. Schema 7

Christoph Colerus, Oden von 1638, 1639 | 1645

I. Einzeldrucke:

Strophen: aa bb c 14) ⏑3 × a | ⏑3b | ⏑6 × c
Epoden: aa bb c dd c 4a | 4 × b | 3c | 4 × d

Strophen: a bba c dd a 15) 4 × a | 4b | 4 × c | 4d
Epoden: aab ccb ⏑4a | ⏑4 × b | ⏑4c

Strophen: abba cddc 16) 4 × a | 4b | 4 × c | 4d
Epoden: a bba c dd c ⏑4 × a | ⏑4b | ⏑4 × c | ⏑4d

Strophen: a bba cc d e e d 17) ⏑4 × a | ⏑4b | ⏑4c | ⏑4 × d | ⏑4e
Epoden: ab ab cdcd 4 × a | 4b | 4 × c | 4d

II. Mitteilungen aus dem Breslauer Stadtarchiv:

Christoph Colerus von Max Hippe:

Strophen: ab abcc 18) ⏑3a | ⏑3 × b | ⏑3 × c
Epoden: ab abcc 4a | 4 × b | 4 × c |

Philipp Cesen: Deutscher Helicon 1640

p. 62	Strophen:	a bba cc dd effe	19) s. Schema 8a
	Epoden:	a bb a c dd c	19a) s. Schema 8b: ⏑5×a durch ⏑6×a ersetzt: ⏑6×a | 3b | | ⏑6×a | ⏑6c | 2×d | ⏑5c
	ander Teil:		
p. 25	Strophen:	a a bb c ddce e ff g h hg	20) s. Schema 7a
	Epoden:	abab ccc	⏑5×a | ⏑4b | ⏑2c | ⏑4c
p. 51	Strophen:	abba ccdd e ffe	21) s. Schema 8a
	Epoden:	abb a c d d c	7×a | 3b | 8c | 2×d |
p. 89	Strophen:	a b ab cc d e e d f g fg	22) ⏑⏑4×a | ⏑⏑4b | ⏑⏑4×c | ⏑⏑4d | | ⏑⏑4×e | ⏑⏑4×f | ⏑⏑4g
	Epoden:	a a b b c c d d e e ff gg	⏑⏑4×a | ⏑⏑2×a | ⏑⏑4b | ⏑⏑2×c | ⏑⏑2d | ⏑⏑4d | ⏑⏑2×e | ⏑⏑4f | ⏑⏑2f | ⏑⏑2g
p. 164	Strophen:	a bba ccdd effe	s. Schema 8a
	Epoden:	a b b a c dd c	23) cfr. Schema 19a: ⏑6×a | 3b | | ⏑6×a | ⏑6c | 2×d | ⏑5c
p. 166	Strophen:	a b ab cc deed	24) 4a | ⏑4×b | ⏑6×b | ⏑4c | 4d ⏑5e | ⏑3d
	Epoden:	aa bb cc dd	⏑3a | ⏑6a | ⏑4b | ⏑3b | ⏑5c | ⏑4d | ⏑3d
p. 168	Strophen } Epoden }		= s. Schema 8a und 8b

Cesen, gekreuzigter Liebesflammen Vorschmack 1653

p. 48	Strophen:	a a bb cc dd e fe fgg	25) 4×a | 2×a | 4b | 2b | 4×c | 2×c | 4d | 3d | 4e | 4×f | 4g
	Epoden:	a a bb cc d ee d d	[1]) 4ωa | ⏑⏑2a | 4ωb | ⏑⏑2b | ⏑⏑2 × c | ⏑⏑2d | 4ω ×e | ⏑⏑3d | | ⏑⏑2d

Theobald Gruner in J. Risten, Himmlischer Lieder das fünfte und letzte Zehn 1642

	Strophen:	a bba ccddeffe	26) ⏑3 × a | ⏑3b | ⏑3c | ⏑3 × d | | ⏑5e | ⏑5×f
	Epoden:	ab ab cc deed	4×a | 4b | 4×c | 4d | 3 × e

E. C. Homburg, Schimpf- und ernsthafte Clio, erster Teil 1642

F V-G	Strophen:	abba c c d d effe	s. Schema 8a
	Epoden:	a bb a cddc	cfr. Schema 8b, 19a, 23: 27) ⏑6×a | 3b | ⏑6c | 2×d

[1]) ω Zeichen für Dactylen

Andreas Tscherning,
Deutscher Gedichte Frühling 1642

p. 328 Strophen:
Epoden: a bba cddc
s. Schema 8a
28) ⏑6×a | 3b | ⏑5×a | ⏑6×c | 3d | ⏑5×c s. Schema 8b

p. 331 Strophen: a bba cdd c e eff g g hi i h kk
29) ⏑3a | ⏑3×b | ⏑3×c | ⏑4d | ⏑3e | ⏑3×f | ⏑3g | ⏑3×h | ⏑3i ⏑4k

Epoden: a bba c c d d e ff e
s. Schema 7b

Andreas Buchholtz: Hochzeitsgedicht auf Herzog Friedrich, Fürsten zu Anhalt 1642

Strophen: a a b c c b dedefggf
30) ⏑4a | ⏑4×b | ⏑4c | ⏑4d | ⏑4×e | ⏑4f | ⏑4×g

Epoden: a bba abba cc deed
Daktylisches Sonett:
4ω × a | 4ω b | 4ω c | 4ω × d | 4ω e

Simon Dach, Ausgabe Oesterley

p. 349 Strophen: abbac cdd eff e g h g h
31) 4a | 4×b | 4×c | 4d | 4×e | 4f | 4g | 4×h ⏑6×a | ⏑4b | ⏑5×a | ⏑6c | ⏑4 ×d | ⏑5c | ⏑3×e | ⏑3f

Epoden: a bba cddc efef

p. 589 Strophen: a b ab c c d ed e ff g h h g i k i k ll
32) 4×a | 4b | 4×c | 4d | 4×e | 4f | 4×g | 4h | 4i | 4×k | 4l ⏑5×a | 3b | ⏑6×a | ⏑4c | ⏑4d | ⏑5e | 3×f | ⏑6e

Epoden: abba c d c d e ff e

Johann Matthias Schneuber,
Gedichte erster Teil 1644

p. 62 Strophen: abba cc de de
Epoden: ab ab ccddefef
33) 4a | 4×b | 4×c | 4d | 4×e ⏑3a | ⏑3×b | ⏑5c | ⏑4×d | ⏑4e | 3×f

p. 114 Strophen: abba ccdedeff
34) ⏑4a | ⏑4×b | ⏑4c | ⏑4×d | ⏑4e | ⏑4×f

Epoden: abba cdcd effe
4a | 4×b | 4×c | 4d | 4×e | 4f

p. 124 Strophen: abba cdcd effe
35) ⏑4×a | ⏑4b | ⏑4c | ⏑4×d | ⏑4e | ⏑4×f

Epoden: abab ccdedeff
4×a | 4b | 4×c | 4d | 4e | | 4×f

p. 135 Strophen: ababcc d e d e ff
36) ⏑4×a | ⏑4b | ⏑4×c | ⏑4d | 4×e | ⏑4f

Epoden: a bba cd cd e ff e
4×a | 4b | 4c | 4×d | 4e | | 4×f

p. 141 Strophen:
Epoden:
s. Schema 36
ebenso

p. 151	Strophen:	a bba c d c decffgh ghikki	37) ⏑4×a | ⏑4b | ⏑4c | ⏑4×d | ⏑4e | ⏑4×f | ⏑4g | ⏑4×h | ⏑4i | ⏑4×k
	Epoden:	a a b c bcdd effe gh gh ikki	4a | ⏑6×b | 3c | ⏑4×d | ⏑3e | ⏑5×f | 4×g | 4h | 4×i | 4k
p. 154	s. Schema 36		s. Schema 36
p. 160	Strophen:	a bba cdcd effe	38) ⏑4a | ⏑4×b | ⏑4×c | ⏑4d | ⏑4×e | ⏑4f
	Epoden:	a bba cdcd e ff e	s. Schema 36
p. 168	Strophen:	a bba cdcd ee ff gh ghikki	39) ⏑4a | ⏑4×b | ⏑4×c | ⏑4d | ⏑4×e | ⏑4f | ⏑4×g | ⏑4h | ⏑4×i | ⏑4k
	Epoden:	abab c dd c eeff ghhg ikik	4a | 4×b | 4c | 4×d | 4×e | 4f | 4×g | 4h | 4i | 4×k
p. 171	Strophen:	abba cdcdee	40) ⏑4×a | ⏑4b | ⏑4c | ⏑4×d | ⏑4e
	Epoden:	a bba c c	⏑6×a | ⏑2×b | ⏑5×a | 4c
p. 174	Strophen:	abab ccd e d e ff	s. Schema 34
	Epoden:	a bba c d c d e ffe	s. Schema 34
p. 211	s. Schema 36		s. Schema 36
p. 216	s. Schema 36		s. Schema 36
p. 246	s. Schema 36		s. Schema 36
p. 254	s. Schema 36		s. Schema 36
p. 268	s. Schema 36		s. Schema 36
p. 296	Strophen:	a b a b c c d d	41) ⏑4a | ⏑4×b | ⏑4c | 4×d |
	Epoden:	abba c dd c	4a | 4×b | 4×c | 4d
p. 312	Strophen:	s. Schema 38	Schema 38
	Epoden:	a b a b cddc e e ff s. p. 168	Schema 39
p. 321	Strophen:	a bba cdd c ef ef	42) ⏑4×a | ⏑4b | ⏑4c | ⏑4×d | ⏑4×e | ⏑4f
	Epoden:	abab ccded eff	4×a | 4b | 4×c | 4d | 4×e | 4f
p. 339	Strophen:	a bba cdcd effe	43) ⏑4a | ⏑4×b | ⏑4×c | ⏑4d | ⏑4×e | ⏑4f cfr. Schema 39
	Epoden:	a bba cca	⏑⏑4×a | ⏑⏑4b | ⏑⏑2c |
p. 350	siehe Schema 34		Schema 34
p. 358	Strophen:	abab c c d d	44) ⏑4a | ⏑4×b | ⏑4c | ⏑4×d
	Epoden:	a bba cdcd	4a | 4×b | 4×c | 4d

Schneuber, Gedichte 2. Teil 1656

p. 64	Strophen:	ab ab cc dedeff	s. Schema 34
	Epoden:	abab cc ddeffe	45) 4a | 4×b | 4c | 4×d | 4e | 4×f
p. 81	Strophen:	ab ab cc d e e d ff	46) 4a | 4×b | 4c | 4×d | 4e | 4f
	Epoden:	a bba cdcd ee fgfg	4a | 4×b | 4×c | 4d | 4×e 4f | 4×g

p. 105	Strophen:	abba cc dede	47) 4a | 4×b | 4×c | 4d | 4×e
	Epoden:	ab a bcc dd e f ef	⏑3a | ⏑5×b | ⏑5c | ⏑4×d | ⏑4e | ⏑3×f
p. 152	Strophen:	ababcddc eff e	48) ⏑4a | 4×b | ⏑4c | ⏑4×d | ⏑4×e | ⏑4f
	Epoden:	abab cddc effe	4×a | 4b | 4×c | 4d | 4e | 4×f
p. 182	Strophen:	abab cc dedeff s.p. 64	49) 4a | 4×b | 4c | 4×d | 4e | 4×f
	Epoden:	abab cc	⏑3a | ⏑5×b | ⏑5c
p. 228	Strophen:	abab ccdedeff	50) 4×a | 4b | 4×c | 4d | 4×e | 4f
	Epoden:	ab ab cc deed	4ω×a | 4ωb | ⏑⏑2×c | ⏑⏑2d ⏑⏑2×e | ⏑⏑4d

Justus Georgius Schottelius, Ausführliche Arbeit von der deutschen Hauptsprache 1645

p. 298	Strophen:	abba cc deed ff	51) 4×a | 4b | 4×c | 4d | 4×e | 4f
	Epoden:	aabb ccdd eeff	⏑⏑4×a | 2ω×a | ⏑⏑4×b | 2ω×b | ⏑⏑4×c | ⏑⏑4×c | 2ω×c | 4d | 4e | 4ω×f

Andreas Gryphius 1640—50, Ausgabe durch H. Palm

p. 204	Strophen:	abba cc deedfggfhh	52) ⏑3a | 4×b | ⏑6c | ⏑4×d | ⏑4e | ⏑4×f | ⏑4×g | ⏑6h
	Epoden:	abb c ca ddeeff	4×a | 4b | 4×c | ⏑6d | ⏑5e | ⏑5f
p. 205	Strophen:	abba c c d d	53) ⏑2a | ⏑6×b | ⏑5c | 8d
	Epoden:	ababcddceeffgg	4a | 4×b | ⏑5×c | ⏑6×d | ⏑4×e | ⏑4×f | ⏑6×g
p. 207	Strophen:	abba cddc	54) ⏑5×a | ⏑4×b | ⏑4×a | ⏑5×c | ⏑4×c | ⏑4d
	Epoden:	abab cc	⏑5a⏑ | 2×b | ⏑5c
p. 217	Strophen:	abc acb d e deff	55) ⏑3a | ⏑3b | ⏑3×c | ⏑6×d | ⏑3e | ⏑3f
	Epoden:	abba c dd c ee	⏑6a | ⏑4×b | ⏑4×c | ⏑4d | ⏑4×e
p. 220	Strophen:	ab c bca cab	56) ⏑5×a | ⏑4b | ⏑3×c
	Epoden:	a b ab c c d d	⏑6×a | ⏑3b | ⏑5×a | ⏑5c | ⏑6×d
p. 231	Strophen:	ababcddceefggfhh	57) ⏑6×a | ⏑3b | ⏑5×c | 8d | ⏑4×e | 4×f | 8g | 8h
	Epoden:	abab cc dd ee ff	⏑3a | ⏑5×b | ⏑4c | ⏑4×d | 8e | ⏑4×f |
p. 241	Strophen:	a bba ccddeefggfhhii	58) 4×a | ⏑6b | ⏑6c | ⏑4d | ⏑4e | ⏑4×f | ⏑6×g | ⏑4×h | ⏑4×i

	Epoden:	abba cdcd eeffgghh ii kk	⏑6a | ⏑4×b | ⏑4c | 4×d | ⏑6×e | ⏑4f | ⏑6g | ⏑4×h | ⏑6i | ⏑6×k
p. 251	Strophen:	abba cdcd eeff	59) 4×a | 4b | ⏑6×c | ⏑3d | ⏑4×e | ⏑4×f |
	Epoden:	abab cc cc	⏑5×a | ⏑5b | ⏑5c | ⏑3c |
p. 259	Strophen:	ab ab cc dede fgfg	60) ⏑6×a | ⏑3b | ⏑4×c | ⏑3×d ⏑3e | ⏑4×f | ⏑3g
	Epoden:	ababcdcdefef	4a | ⏑6×b | ⏑6×c | ⏑3d | ⏑4×e | ⏑4f
p. 266	Strophen:	ab ab cddc effe	61) ⏑3a | ⏑3b | ⏑6×c | ⏑4×d | ⏑3e | ⏑4×f | ⏑6e
	Epoden:	abba cddc ee	⏑5×a | ⏑4b | ⏑6×a | ⏑4c | ⏑6×d | ⏑4e
p. 268	Strophen:	abba cc dd	62) 3a | ⏑6×b | ⏑6c | ⏑4×d
	Epoden:	abba cc dd efefgg	8×a | 4×b | 4×c | 4×d | 4e | 4×f | 7×g
p. 271	Strophen:	abba cddc ee fggf	63) ⏑6a | ⏑4×b | ⏑6×c | ⏑5d | ⏑3 | ×e | ⏑6×f | ⏑3g
	Epoden:	abba cddc	4a | 4b | ⏑6×c | ⏑4d
p. 516	Strophen:	a ab ccb ddeffegg	64) 4×a | 4b | 4×c | 4×d | 4e | 4×f | 4×g
	Epoden:	ab ab cc dedeff	⏑6×a | ⏑6b | ⏑4×c | ⏑6d | ⏑4e | ⏑6f
p. 521	Strophen:	a bba cddc eefgfg hhii	65) ⏑6×a | ⏑6b | ⏑6c | ⏑5d | ⏑5×e | ⏑3×e | 4×f | 4g | ⏑6h | 4×i
	Epoden:	abab ccddeefgfg	⏑6a | ⏑3b | ⏑4×c | ⏑4×d | 8e | ⏑4f | ⏑4g

Philipp Harsdörffer, Gesprächspiele VI. Teil 1646, XII Andachtsgemälde p. 49

p. 49	Strophen:	aa b ccb de deff	66) 4a | 4b | 4c | 4×d | 4×e | 4f
	Epoden:	abb c ddc ee ff	4a | 4b | 2b | 4c | 2d | 2d | 4×e | 4f

Sigmund Birken 1) in Joh. Rists Poetischem Schauplatz 1646

f 5	Strophen:	abba cc dd ef ef	67) 4a | 4×b | 4×c | 4d | 4×e | 4f
	Epoden:	ab ab cc de ed ff	⏑3a | ⏑4×b | ⏑6×b | ⏑3×c | ⏑3d | ⏑5×e | ⏑3×f | ⏑6×f

2) in Floridans Lieb- und Lobandenken seiner . . . Margaris

p. 129	Strophen:	abb ccb deed	68) 4×a | 4×b | 4×c | 4d | 4×e

Epoden: aab cc b ⏑5×a | ⏑3b

3) in Guelfis oder Niedersächsischer Lorbeerhain 1669

p. 240 Strophen: abba cdc cdeeff 69) 4×a | 4b | 4×c | 4d | 4×e | 4f

Epoden: aa bb cc ⏑⏑6×a | 3b | ⏑6×c

Andreas Bythner, Geistlicher Lustgarten 1647

A-A II Strophen: a bba cc ddeffe s. Schema 8a

Epoden: a bba cddc s. Schema 23

Die zweite Ode bei Bythner entspricht der ersten durchaus.

Jesaias Rompler von Löwenhalt, erstes Gebüsch der Reimgedichte 1647

p. 28 Strophen: ab ab cc dd 70) 4×a | 4b | 4×c | 4d

Epoden: ababcddcee ⏑4×a | ⏑4b | ⏑4×c | 4d | 4e

p. 83 Strophen: ababcdcdeffe 71) ⏑4a | ⏑4×b | ⏑4c | ⏑4×d | ⏑4e | ⏑4×f

Epoden: abba cddc eeffghgh iikk 4a | 4×b | 4×c | 4d | 4e | 4×f | 4g | 4×h | 4i | 4×k

Johann Franckens Poetischer Werke ander Buch 1648

p. 171 Strophen: abba cc dd ee ff gg 72) 4a | 4×b | 4×c | ⏑6×d | ⏑6e | ⏑6×f | ⏑6g

Epoden: abba cdcd efefghhgii 4a | 4×b | 4×c | 4d | ⏑6×e | ⏑6f | 4×g | 4h | 4i

Christoph Caltenbach 1) Grabgedichte ander Teil 1648

p. 25 Strophen: abba cddc effe ghhg 73) 5×a | 5b | 5c | 5×d | 5×e | 5f | 5g | 5×h

Epoden: abba cc dede fggf ⏑5×a | ⏑5b | ⏑5c | ⏑5×d | ⏑5e | ⏑5×f | ⏑5g

p. 47 Strophen: abba cddc effe ghhg 74) ⏑4a | ⏑4×b | ⏑4×c | ⏑4d | ⏑4e | ⏑4×f | ⏑4×g | ⏑4h

Epoden: abba cddc effe 4×a | 4b | 4c | 4×d | 4×e

2) Deutsche Lieder und Gedichte in gewisse Bücher eingeteilt 1683.

Das andere Buch Pindarischer Oden und Gesänge p. 492

I Strophen: abba ccd eed fgg fhhii — 75) ⏑4×a | ⏑4b | ⏑4c | ⏑4×d | ⏑4e | ⏑4f | ⏑4×g | ⏑4×h | ⏑4i

Epoden: aa bb cddc effe gghh — 4×a | 4b | 4×c | 4d | 4e | 4×f | 4×g | 4h

II Strophen: abba cddc — 76) 4ω×a | 4ωb | 4ωc | 4ω×d

Epoden: abba cc deed — ⏑4×a | ⏑4b | ⏑4c | ⏑4×d | ⏑4e

III Strophen: abba cc ddefefgghh — 77) 4×a | 4b | 4c | 4×d | 4e | 4×f | 4g | 4×h

Epoden: abba cc deed — ⏑⏑4×a | ⏑⏑4b | ⏑⏑4c | ⏑⏑4×d | ⏑⏑2e

IV Strophen: abba cc deed — 78) ⏑4a | ⏑4×b | ⏑4×c | ⏑4d | ⏑4×e |

Epoden: a bba cddc — 4a | 4×b | 4c | 4×d |

V Strophen: abab ccdd — 79) ⏑4×a | ⏑4b | ⏑4×c | ⏑4d

Epoden: abab cc dd — 4a | 4×b | 4c | 4×d

VI Strophen: abbac c dd efefgg — 80) 4ωa | 4ω×b | 4ω×c | 4ωd | 4ω×e | 4ωf | 4ω×g

Epoden: abab cddc eeff — ⏑4a | ⏑4×b | ⏑4c | ⏑4×d | ⏑4×e | ⏑4f

VII Strophen: abba ccdd ee f ggf — 81) 4×a | 4b | 4c | ⏑5d | ⏑2d | ⏑4×e | ⏑2e | 4f | 4×g

Epoden: abba ccddeffe — 4ω×a | 4ωb | 4ωc | ⏑⏑2×d | ⏑⏑4e | ⏑⏑2×f

VIII Strophen: aa b cc b dd ee — 82) ⏑4a | ⏑4×b | ⏑4c | ⏑4d | ⏑4×e

Epoden: aabb c dd c — 8×a | 8b | 8c | 4d

IX Strophen: abba ccddeffe — s. Schema 8a

Epoden: a bba c dd c — ⏑6×a | 3b | ⏑5×a | ⏑6c | 3×d | ⏑5×c | s. Schema 8b

X Strophen: ab abcddcee — 83) ⏑4a | ⏑4×b | ⏑4c | ⏑4×d | ⏑4×e

Epoden: abab c dd c — 4×a | 4b | 4×c | 4d

XI Strophen: abba c d c d ee ff — 84) ⏑4×a | ⏑4b | ⏑4c | ⏑4×d | ⏑4e | ⏑4×f

Epoden: ab ab c dd c ee — 4a | 4×b | 4c | 4×d | 4×e

Johann Claj, Ableben Johann Ludwigs, Pfalzgrafen bei Rhein 1649

Strophen: aa bb cc dd ee ff ghhg — 85) 3a | 4×b | 4c | 4d | 4×e | 4f | 4×g | 4h

Epoden: abba c ddc — ⏑6×a | ⏑3b | ⏑6×c | ⏑3d | s. Sch. 8b

Johann Helwig, Die Nymphe Noris in zwei Tageszeiten vorgestellet 1650

p. 55 Strophen: abba cddc efefgg — 86) 4×a | 4b | 4×c | 4d | 4×e | 4f | 4×g

Epoden: a a bb cc dd ee — 4×a | 4b | 4×c | 4d | 4×e

Johann Heinrich Hadewig, Kurze und richtige Anleitung 1650

p. 124 Strophen: abba cdcd efefgg hh iikk ll mm noon — 87) ⏑3×a | ⏑3b | ⏑3×c | ⏑3d | ⏑3e | ⏑3×f | ⏑3×g | ⏑3h | ⏑3×i | ⏑3k | ⏑3×l | ⏑3×m | ⏑3n | ⏑3×o

Epoden: aa b cc b dd eff e gg hh i kk i l mmnnl — 4a | 4b | 2×c | 4d | 4e | 2×f | 4g | 4h | 4i | 2×k | 4l | 2×m | 2×n

Ausgabe 1660, Drei Pindarische Oden.

I Strophen: abab ccb dd effe gg hh ii — 88) 4×a | 4b | 4×c | 4×d | 4e | 4×f | 4g | 4×h | 4×i |

Epoden: a bba c ddc — ⏑6×a | ⏑3b | ⏑6×c | ⏑2d

II Strophen: aab ccb dd ee ff gg hh ii kk ll — 89) ⏑4a | ⏑4×b | ⏑2c | ⏑4d | ⏑4e | ⏑4×f | ⏑4g | ⏑4×h | ⏑4i | ⏑4k

Epoden: aabbcc dd ee — ⏑3a | ⏑3×b | ⏑3×c | ⏑3×d | ⏑3e

III Strophen: aa b ccbdeedff gghi hikkllmm — 90) 4a | 4b | 4×c | 4×d | 4e | 4f | 4×g | 4h | 4×i | 4×k | 4l | 4×m

Epoden: aa bb cc dd ee ff — ⏑6×a | ⏑2×b | ⏑2c | ⏑6d | ⏑3e | ⏑2×f

Sibylle Schwarz, deutscher poetischer Gedichte ander Teil 1650

L III Strophen: aa bb cddceeff ghhg — 91) ⏑4a | ⏑4b | ⏑4×c | ⏑4d | ⏑4e ⏑4×f | ⏑4g | ⏑4×h s. Sch. 7a

Epoden: a bba ccddeffe — 4×a | 4b | 4c | 4×d | 4e | 4×f s. Schema 8a

Andreas Buchholtz: Geistlich-Teutsche Poemata in zween Teile gefasset 1651

p. 447 Strophen: aab cc bddefefghhg — 92) ⏑4×a | ⏑4b | ⏑4×c | ⏑4×d | ⏑4e | ⏑4×f | ⏑4g | ⏑4×h

Epoden: abba abba cc deed — 4ω×a | 4ωb | 4ωc | 4ω×d | 4ωe s. Sch. 30

Tobias Petermann in Teutscher Parnass 1652: Auf die Sabbathische Seelenlust Ristens

p. 869 Strophen: aa bb cc dd ee ff gg — 93) 4ω×a | 4ωb | ⏑⏑2c | ⏑⏑2d | ⏑⏑2e | 4ωf | 4ω×g

Epoden: aa bb cc dd ee ff gg — 4×a | 4b | 3×c | 3d | 3×e | 4f | 4×g

Georg Bucheimius 1) Klag- und Trauergedicht über das Ableiben der Frauen El. Rehtin 1653

Strophen: abba cc dd e ffe — 94) ⏑4×a | 4b | 4c | 4×d | 4×f s. Schema 8a

Epoden: abba cddc — ⏑6×a | 3b | ⏑6c | 2×d | cfr 8b, | 19a, 23

2) Klag- und Trostschrift über den Abscheid Constantin Ferbers 1654

Strophen: ab ab cd cd ef ef — 95) 4×a | 4b | 4c | 4×d | 4×e 4f

Epoden: ab ab cd cd — ⏑3a | ⏑6b | ⏑3c | 3×d

3) An seiner Ehrw. etc. den Herr Bürgermeister, jetzo Herrn Witwer

Strophen: abba cdcd — 96) ⏑3a | ⏑3×b | ⏑3×c | ⏑3d

Epoden: abba cdcd — ⏑3×a | ⏑3b | ⏑3c | ⏑3×d

Alhardus Moller, Tyrocinium Poeseos Teutonicae 1656

Strophen: ab ab cd cd — 97) 4×a | 4b | 4×c | 4d

Epoden: aa bb cddcc — ⏑6a | 4a | ⏑6b | 4b | 5c | 4d

Justus Siebers Poetisierende Jugend oder allerhand geist- und weltliche Gedichte 1658

p. 556 Strophen: aab ccb ddd — 98) ⏑1a | ⏑2a | ⏑3×b | ⏑2c | ⏑4d | ⏑6d

Epoden: aab cddc ee ff b — ⏑2a | ⏑3×b | ⏑4c | ⏑3d | ⏑3c | ⏑3×e | ⏑3f |

p. 812 Strophen: ab ab cddc — 99) ⏑3a | ⏑3×b | ⏑3c | ⏑3×d

Epoden: abba cc dd — ⏑6a | ⏑3b | ⏑5a | ⏑3×c | ⏑3d

David Schirmers 1) Poetische Rautengepüsche beigefügter Anhang 1663

Qq 2 Strophen: aa bb cd dc ee ff g hhg — 100) ⏑4a | ⏑4b | ⏑4×c | ⏑4d | ⏑4e | ⏑4×f | ⏑4g | ⏑4×h s. Schema 7a

Epoden: ab ab cc de ed fggf — 4×a | 4b | 4c | 4×d | 4e | 4f | 4×g

2) Marie Euphrosyne Voigtin, UX. Joh. G. Butscky ob. 21. Okt. 1664

Strophen: aa bb cd dc ee ff gh hg
Epoden: ab ab cc dd effe

101) ⏑4a | ⏑4b | ⏑4×c | ⏑4d | ⏑4e | ⏑4×f | ⏑4g | ⏑4×h siehe Schema 7a
4×a | 4b | 4c | 4×d | 4e | 4×f s. 7b

Balthasar Kindermann, Das Buch der Redlichen 1664

p. 500 Strophen: ab ab cc dd effe
Epoden: abb a c ddc

102) 4×a | 4b | 4×c | 4d | 4×e 4f cfr. 8a
⏑6a | ⏑3b | ⏑6×c | 4d cfr. 8b

D. Lehmann, Trauerode auf Marie Euphrosyne Voigtin 1664

Strophe: ab ab cd cd e e
Epode: ab ab cd cd

103) ⏑5a | ⏑5×b | ⏑3c | ⏑3×d | ⏑4e
4a | 4×b | 4c | 4×d

Georg Neumark, Poetische Tafeln p. 221

p. 221 Strophen: ab ab cd dc
Epoden: ab ccb add ab cd

104) 8×a | 8b | 4×a | 8c | 4×d | 8×d | 4c
⏑⏑4a | 4b | 4c | ⏑⏑4d |

Georg Neumark, Poetische Tafeln p. 222: als Herrn Jakob Klinkebeilen sein erstes Söhnlein geboren wurde

p. 222 Strophen: aab ccb de de ff
Epoden: abbc ddc eeff

s. Schema 66
s. Schema 66

Pindarische Klinggedichte:

p. 78 Strophen: abba
Epoden: abb a cc

105) ⏑6×a | ⏑6b
4ωa | 4ω×b | 4ωc

p. 143 Strophen: abba
Epoden: aac caa

106) ⏑6×a | ⏑6b
⏑6×a | ⏑6c

p. 246 Strophe: abba
Epode: ab ab ab

107a) 8×a | 8b
8a | 4×b

Auf Amoenen Tod

Strophe: abba
Epode: aab ccb

107b) 4×a | 4b
4a | 4×b | 4c

Michael Hannemann, Cath. Vehliess, Ux. Henr. Lercheius, Pastoris ob. 1669

Strophe: aa bb cd dc ee ff ghhg
Epode: abba cc dd ef gg e

108) s. Schema 7a

$4\times a \mid 4b \mid 4c \mid 4\times d \mid 4e \mid \smile 2f \mid 4\times g \mid \smile 3e$

Samuel Schelwig, Entwurf der lehrmässigen Anweisung zur teutschen Ticht-Kunst 1671

p. 102 Strophe: ab ab cc
Epode: abba

109) $\smile 4a \mid \smile 4\times b \mid \smile 4\times c$
$\smile 5\times a \mid \smile 4b$

Christian Weise, der grünen Jugend überflüssige Gedanken 1671

H 4 Strophe: ab ab cc de de ff gh gh ii kl kl mm
Epode: aa bb cc dd

110) $\smile 4\times a \mid \smile 4b \mid \smile 4\times c \mid \smile 4\times d \mid \smile 4e \mid \smile 4\times f \mid \smile 4\times g \mid \smile 4h \mid \smile 4\times i \mid \smile 4\times k \mid \smile 4l$
$4a \mid \smile 4b \mid 4c \mid \smile 4d$

Nicolaus Peucker: Mitleiden mit Herrn Paul Brunnemann

Strophe: aa bb cddc ee ff gh hg
Epode: abba cc dd effe

111) $\smile 4a \mid \smile 4b \mid \smile 4\times c \mid \smile 4d \mid \smile 4e \mid \smile 4\times f \mid \smile 4g \mid \smile 4\times h$ s. Schema 7a
$4\times a \mid 4b \mid 4c \mid 4\times d \mid 4e \mid 4\times f$ s. Schema 7b

Balthis oder etlicher an dem Belt weidender Schäfer des Hochl. Pegnesischen Blumenordens Teutscher Gedichte drei Teile 1677. Pindarisches Ringellied:

p. 7 Strophe: abba
Epode: aa bc db cd

112) $\smile 8\times a \mid \smile 7b$
$\smile 4\times a \mid \smile 8\times a \mid \smile 4\times b \mid \smile 8\times b \mid \smile 4c \mid \smile 4d$

p. 93 s. Schema 66

Schema 66

p. 136 Strophen: aaa bc cb ddb eee
Epoden: aa bab cc dd effe bggg

113) $\smile 4a \mid \smile 4\times b \mid \smile 4c \mid \smile 4d \mid \smile 4e$
$4a \mid 4\times b \mid 4c \mid 4d \mid 4\times e \mid 4f \mid 4g$

Chr. Knittels, Poetische Sinnenfrüchte 1677

p. 48 Strophen: abba cc dd ef ef gg

114) $2\times a \mid 4b \mid 3b \mid 4\times a \mid 4c \mid 4d \mid 4e \mid 4\times f \mid 4g \mid 2g$

	Epoden: ab ab cd dc ee	⏑4×a | ⏑3b | ⏑4b | ⏑4c | ⏑4×d | ⏑4e
p. 150	Strophen: ab ab cd cd ee ff Epoden: aab cc dd b ee	115) 4×a | 4b | 4×c | 4d | 4e ⏑6×a | ⏑3×a | ⏑6b | ⏑3c | ⏑3d | ⏑6d | ⏑3e | ⏑1e

Daniel Georg Morhof

1) Unterricht in der deutschen Sprache und Poesie Kap. XII 1700

p. 178	Strophen: ab ab cc dd ee ff gh gh ik ik ll mm nn Epoden: aa bb cc dd ee	116) 4a | 4b | ⏑3c | 3c | 4d | 4e | 4f | 3g | ⏑3×h | ⏑2g | 4i | 4k | 4l | 4m | 4n ⏑3a | 4a | 4b | 4×c | 7×d | 7e

2) Deutscher Gedichte ander Teil

p. 195	Strophen: abba cddc Epoden: abba cddc	117) ⏑5×a | ⏑4b | ⏑5×c | ⏑4d ⏑6×a | ⏑3b | ⏑6c | 2×d | ⏑5c cfr. 8b
p. 254	Strophen: s. Schema 117 Epoden: — —	s. Sch. 117
p. 355	Strophen: abba cddc ee ff gg hi ih kk Epoden: abba cc dd effe	118) ⏑3a | ⏑3×b | ⏑3×c | ⏑3d | ⏑3e | ⏑3×f | ⏑3g | ⏑3×h | ⏑3i | ⏑4k s. Schema 7b

Michael Kongehl, Belustigung bei der Unlust etc. 1683

p. 253	Strophen: abba cd cd c ee ff e Epoden: abba acd cd eff ef	119) ⏑4×a | ⏑4b | ⏑4c | ⏑4×d | ⏑4e | ⏑4×f | ⏑2×c ⏑⏑4a | ⏑⏑4×b | ⏑⏑4×c | ⏑⏑4d | ⏑⏑4×e | ⏑⏑4f

A. v. Haugwitz, Prodromus Poeticus oder Poetischer Vortrab 1684, Oden

p. 68	Strophen: abba cc dd Epoden: abba cc dd ef ef gg	120) ⏑3a | ⏑6×b | ⏑6c | ⏑6×d | 8×a | 4×b | 4×c | 4×d | 4c | 4×f | 4×g | ⏑6×g
p. 69	Strophen: ab ab cddc ee fg gf hh Epoden: ab ab cc dd ee ff	121) ⏑6×a | ⏑3b | ⏑5×c | 8d | ⏑5×e | ⏑6×c 4f | 8g | 8×h ⏑3a | ⏑5×b | 6×b | ⏑4×c | ⏑3d | 8×e | 4×f
p. 71	Strophen: abc acb de de Epoden: abba cc dd ee	122) ⏑3a | ⏑3b | ⏑3×c | ⏑6×d | ⏑3e ⏑6×a | ⏑3×b | ⏑3×c | ⏑5×c | ⏑4×d | ⏑4e
p. 79	Strophen: abba cddc ee fg gf	123) ⏑6a | ⏑4×b | ⏑6×c | ⏑5d | ⏑3×c | ⏑6×f | ⏑3g

	Epoden:	abba cd dc	⏑ 4a | 4b | ⏑6×c | ⏑4d
p. 83	Strophen:	aaa bb cc dd ee ff gg hh ii kk ll mn oo mn	124) ⏑5×a | ⏑6×a | ⏑4×a | ⏑3×b ⏑5×b | ⏑4×c | ⏑3×c | ⏑4×d | ⏑4×e | ⏑6×e | ⏑3×f | ⏑4×f | ⏑3×g | ⏑4×g | ⏑3×h | ⏑3×i | ⏑4×i | ⏑3k | ⏑3l | ⏑6×m | ⏑6×n | ⏑6o | ⏑3o | ⏑3n
	Epoden:	aa bb cc dd ee ff gg hh ii kk lm lm nn	
	Schema der Epoden:		⏑4a | ⏑6a | ⏑6b | ⏑4×c | ⏑2d | ⏑5d | ⏑6×e | ⏑3×e | ⏑3f | ⏑3×g | ⏑6×g | ⏑3h | ⏑3×i | ⏑3×k | ⏑3×l | ⏑3×m | ⏑3n | ⏑6n

Albrecht Chr. Roth, vollständige deutsche Poesie in drei Teilen

D3-D4	1) Strophen:	ab ab cd cd	125) ⏑3a | ⏑3×b | ⏑3c | ⏑3×d
	Epoden:	ab ab cc	⏑5a | ⏑3×b | ⏑5×c
	2) Strophen:	ab ab	126) ⏑2a | ⏑2×b
	Epoden:	aaa	⏑6×a
	3) Strophen:	abba cddc efe fgg	127) ⏑4×a | ⏑4b | ⏑4c | ⏑4×d | ⏑4e | ⏑4×f | ⏑4×g
	Epoden:	aa bb cddc effe	⏑4a | ⏑3a | ⏑6×b | ⏑3c | ⏑6×d | ⏑5×d | ⏑4c | ⏑5×e | ⏑6f | ⏑4f | ⏑6×e

Adolf Frohnius, Anweisung zur deutschen Poesie 1692

p. 439	Strophen:	aab ccb	128) ⏑4a | ⏑4×b | ⏑4c
	Epoden:	aa bba	⏑6×a | ⏑5×a | ⏑4b

Christian Gryphius, Poetische Wälder

p. 30	Strophen:	abba cc de de ff	129) ⏑3a | ⏑5×b | ⏑4×b | ⏑4×a | ⏑5c | ⏑4×d | ⏑3e | ⏑6×f
	Epoden:	abba cc dd ee ff gg hh	⏑4a | ⏑4×b | ⏑3c | ⏑⏑2c | 4×d | 4e | ⏑5×f | 4g | | ⏑3×h | ⏑5×h

Heinrich Mühlpforth, Deutsche Gedichte 1698

p. 667	Strophen:	aa b ccb dd ee ff	130) ⏑4a | ⏑4×b | ⏑4c | ⏑4d | ⏑6×c | ⏑5f |
	Epoden:	abba cc dede fggf	⏑6×a | ⏑4b | ⏑6c | ⏑3d | ⏑3×c | ⏑6×f | ⏑3g
p. 802	Strophen:	abc cba deed	131) ⏑3a | ⏑4×b | ⏑3c | ⏑4×d | ⏑3e
	Epoden:	aab ccb	⏑3a | ⏑4×b | ⏑3c

Conrad Dunckelberg, Zur deutschen Prosodie vierstufigte Lehrbahn 1703

p. 89 Strophen: aab ccb dd effe
Epoden: aa bb cc dd

132) 4a | 4×b | 4c | 4d | 4×e | 4f
⏑6×a | ⏑3×a | ⏑6×b | ⏑3×b | etc.

Franz Paullius, Poetische Erstlinge 1703

p. 127 Strophen: ab ab cc dd
Epoden: aa bb cc dd ee ff

133) 8×a | 4b | 4×c | 4d
⏑6×a | ⏑6×b | etc.

p. 219 Strophen: ab ab cdd eec ff
Epoden: abba cc dd ee

134) ⏑6×a | ⏑3b | | ⏑3c | ⏑3×d
⏑3×e | ⏑3×f |
8a | 4b | 4×c | 4×d | 4×e

Joh. Christopf Männling, Der Europäische Helicon 1704

p. 154 Strophen: abba cc dd ee ff
Epoden: abba cc dd ee

135) ⏑3a | ⏑3×b | ⏑⏑2×c | ⏑6×d | ⏑6e | ⏑6f
⏑6a | ⏑6×b | ⏑⏑2×c | ⏑⏑2×d | ⏑6×e

Hans Assmann, Freiherr v. Abschatz 1704

a) Himmelsschlüssel etc.

p. 117 Strophen: ab ab cc
Epoden: ab ab cc

136) 4a | 4×b | 4×c
wie die Strophen

b) Glückwünschungen etc.

p. 19 Strophen: ab ab cc
Epoden: ab ab cc

137) ⏑4a | ⏑4×b | ⏑4c
⏑4×a | ⏑4b | ⏑4×c

Magnus Daniel Omeis 1704

1) Gründliche Anleitung zur . . . teutschen Dichtkunst

p. 104 Strophen: abba cc dd effe
Epoden: abba cc

s. Schema 8a
138) ⏑6×a | 3b | ⏑6c

2) Geistliche Gedicht- und Liederblumen 1706

p. 39 Strophen: abba cc dd ec ff gg
Epoden: ab ab cd dc

139) ⏑4a | ⏑4×b | ⏑4×c | ⏑5×b | ⏑5d | ⏑4×e | ⏑4f | ⏑4×g
4ω×a | 4b | ⏑4×c | ⏑4d

Nicolaus Esmarch 1) Sion

p. 138 Strophen: abb cc a dd ee ff gg

140) ⏑5×a | ⏑5b | ⏑4b | ⏑5c | ⏑4c
⏑4×a | ⏑6d | ⏑4d | ⏑5×e | ⏑6×e | ⏑6×f | ⏑6×g

Epoden: aa bb cc dd ee ff — ⏑8×a | ⏑5×a | ⏑3×b | ⏑8c ⏑5c | ⏑4×d | ⏑6×d | ⏑3e | ⏑4e | ⏑4f

2) Helicon

p. 2 Strophen: abba ccd eed fg fg — 141) ⏑4a | ⏑3×b | ⏑6×b | ⏑4c | ⏑6×d | ⏑5e | ⏑4e | ⏑6×f | ⏑6g | ⏑5×f

Epoden: ab ab cc dd ee ff gh hg — 4a | 3×b | 4×b | 4c | 8c | 8×d | 4e | 4f | 3×g | 4h | 7×g

p. 8 Strophen: abba cc dd ef ef — 142) ⏑3a | ⏑6×b | ⏑4×b | ⏑6a | ⏑4×c | ⏑5d | ⏑6d | ⏑5e | ⏑5×f | ⏑6e | ⏑7f

Epoden: aa bb cddc ee — ⏑6×a | ⏑4×a | ⏑6b | ⏑6×c | ⏑4d | ⏑7×c | ⏑6×e

p. 10 Strophen: aa bbb cddc ee — 143) ⏑6×a | ⏑3×a | ⏑5b | ⏑6b | 4b | ⏑6×c | ⏑6d | ⏑3d | ⏑4e | 4e

Epoden: abba cd cd ee ff gg — ⏑5a | ⏑3×b | ⏑6b | ⏑4a | ⏑4×c | ⏑6d | ⏑4d | ⏑5×e ⏑5f ⏑5×g

p. 72 Strophen: ab ab cc dd ee ff gh gh — 144) ⏑4a | ⏑6×b | ⏑5×b | ⏑4c | ⏑3d | ⏑6×e | ⏑4f | ⏑4g | ⏑6×h | ⏑6g | ⏑4×h

Epoden: ab ab cdc dee ff gh gh — ⏑5×a | ⏑4b | ⏑3×a | ⏑6b | ⏑4×c | ⏑5d | ⏑5×c | ⏑3d | ⏑6×c | ⏑4×f | ⏑6×f | ⏑4g | ⏑5×h | ⏑3g | ⏑5×h

p. 79 Strophen: aa bb cd dc ee ff gg — 145) 4a | ⏑6×b | ⏑4b | ⏑6×c | ⏑3d | ⏑5e | ⏑4e | ⏑6×f | ⏑6g | ⏑4g

Epoden: aa bbb cc de ed ff — ⏑6×a | 2×b | 4×b | 2c | 4c | ⏑6d | ⏑6×e | 4f

Nicolaus Bostel, Poetische Nebenwerke 1708

Strophen: ab ab cdc ede fg fg — 146) ⏑4a | ⏑4×b | ⏑4c | ⏑4d | ⏑4×c | ⏑4f | ⏑4×g

Epoden: ab ab cd cd — ⏑6×a | ⏑3b | ⏑6×c | ⏑3d

p. 77 Strophen: abba cddc effe — 147) ⏑3a | ⏑6×b | ⏑6c | ⏑5×d | ⏑3×e | ⏑6×f

Epoden: abc abc — ⏑6a | ⏑3×b |

p. 111 Strophen: abba cdd eec fg gf — 148) ⏑6×a | ⏑6b | ⏑3c | ⏑3×d | ⏑6e | ⏑3f | ⏑5×g

Epoden: aa bb cc — 8×a etc.

Georg Neukirch, Anfangsgründe zur reinen deutschen Poesie 1724

p. 878 Strophen: ab ab cc — 149) ⏑6×a | ⏑6b | ⏑6×c

Epoden: abba cc dd — ⏑4×a | ⏑4b | ⏑4c | ⏑4×d

Strophen: abba cc
Epoden: ab ab cc

150) ⏑4×a | ⏑4b | ⏑4c
⏑⏑4×a | ⏑⏑4b | ⏑⏑4×c

Menantes, Die allerneueste Art, zur reinen und galanten Poesie zu gelangen 1728

p. 229 Strophen: ab c ab d eed ff

Epoden: aab ccb dd aa

151) ⏑3a | ⏑5b | ⏑3×c | ⏑4d | ⏑3×e | ⏑6×e | ⏑6f | ⏑3f
⏑3×a | ⏑3b | ⏑3×c | ⏑3d

Gottsched, Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen p. 373 A 1736

Strophen: abba cddc
Epoden: a bb a cc

152) 4×a | 4b | 4×c | 4d
⏑4×a | ⏑4b | ⏑4c

Philipp Heinrich Weissensee, Ehrengedichte auf Sibylle Schwarzin 1746

Gg5-Hh Strophen: abba abba cc de ed (Sonett)
Epoden: abba abba cc de ed (Sonett)

153) ⏑6a | ⏑6×b | ⏑6×c | ⏑6d | ⏑6×e
4×a | 4b | 4c | 4×d | 4e

Schemata der Ronsard'schen Pindarischen Oden.

Oeuvres complètes de P. de Ronsard . . . par M. Prosper Blanchemain. Tome II.

I) p. 23 Strophe: aa bccb de de ff gg hi ih
Epode: ab ab cd cd ee fg gf

II) p. 41 Strophe: a b ab cc d ee d
Epode: abba cddc

III) p. 43 Strophe: aa b cc bb dd effe
Epode: ab ab cc de ed

IV) p. 47 Strophe: ab ab cc dd effe
Epode: ab ab cd cd

V) p. 51 Strophe: ab ab b c d c d e e fg gh
Epode: ab ab b cc dd ee ff gg hi ih

VI) p. 53 Strophe: ab ab cc dd e f e f
Epode: abba cc dd e ff e

VII) p. 57 Strophe: aa bc cb de de fg fg hh i kk i
Epode: ab ab cc dd effe

VIII) p. 63 Strophe: aa b ccb dde fef
Epode: ab ab cc de ed

IX) p. 68 Strophe: ab ab cd cd effe
Epode: ab ba ccd eed

X) p. 98 Strophe: aa bb cddc ee ff gh hg
Epode: abba cc dd effe

XI) p. 105 Strophe: aa bb cc dd ef ef
Epode: ab ab cc de ed

XII) p. 108 Strophe: aa b ccb dd ee fg gf
Epode: aa bb cddc

XIII) p. 109 Strophe: abba cdd cc ee fg fg
Epode: ab ab cc d ede

XIV) p. 111 Strophe: ab ab cd cd ee fggf
Epode: ab ab cd cd

Berichtigung.

Seite	2	Zeile	7	von	oben:	statt	Anhang	Seite	13	etc.	Seite	57		zu	lesen.
»	2	»	13	»	»	»	»	»	13	»	»	58		»	»
»	3	»	20	»	»	»	»	»	13	»	»	58		»	»
»	4	»	9	»	unten:	»	»	»	30	»	»	42	Mitte	»	»
»	4	»	6	»	»	»	»	»	6	»	»	47		»	»
»	5	»	5	»	oben:	»	»	»	7	»	»	48		»	»
»	5	»	11	»	»	»	»	»	3	»	»	42	unten	»	»
»	5	»	22	»	»	»	»	»	7	»	»	48		»	»
»	7	»	10	»	»	»	»	»	2	»	»	41		»	»

Lebenslauf

Ich, Emil Richard Keppeler, bin am 1. Dez. 1885 als Sohn des Lehrers Keppeler in Baach O.A. Waiblingen geboren. Nach Besuch der Lateinschulen in Gaildorf, wohin mein Vater versetzt wurde, und Kornthal machte ich das Landesexamen und nach normalem vierjährigen Gang durch die Seminarien Schönthal-Urach 1904 die Konkursprüfung. An diese schloss sich die Aufnahme ins evangelisch-theologische Stift in Tübingen, wo ich mich nach Ableistung des Einjährigen-Jahrs dem Studium der Neuphilologie widmete. Augenblicklich bereite ich mich auf die im Herbst 1911 stattfindende Staatsprüfung vor.